

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠٠٧

أدب المقاومة

الطبعة

غالي شكري



دار المحارف بطر

الطبعة الأولى: ١٩٨٠

عدد ١٠٠٠

١٠٠٠

١٠٠٠

ادب المقاومة

—

مدخل

لا يجرى البطل ويبحث حول أهمية الأدب ويحور الفهم مثلهما يتورع لعدم
في بحث الأزمات الكبرى أو المحن التي تلحق بأمة ما في وطن معين .

ويقتل النقاش في دائرة نظرية مدونة طائفاً كانت المجتمع التي تتورع بين
جوانبه الإنسانية . مجتمعاتاً هادئة نسبياً ومستقرة على نحو من الأضواء . ثم يختلف
الوضع اجتماعياً كميئاً حين تتجسد هذه المواقف في إحدى المراحل الرئيسية
التي يختارها هذا البلد أو ذاك إما من عدة من الشؤون لها حتى الأصحاب . فالحقة
من تلقاء نفسها . ويكمل ما تنقصه من عناصر السلب والإيجاب ومضامين
البيانات والتاريخ . تفرض على المجتمع للأزوم هذا السؤال القديم الجديد :
ما هو دور الأدب الآن ؟ ولماذا نرصد في مستقر آخر . مستقر : الأمر
الواقع . و « السحابة القائمة » التي يواجهها كانت نشاطات الإنسان . ومن بينها
الأدب والتميز . هذا المستوى الجديد هو « الامتحان الفهم » لوثيقة الأدب
في المجتمع . وهو للشيء الوحيد الذي يفرح المشكلة من خلال ما هو مجسم
وتوسعي ومحدد . لا من خلال ما هو تحليل ودائي مجرد . كما كان الأمر
يسود فيما مضى بين حدود الدائرة النظرية المقرونة . ولعل الغالب النقاد الوحيد
التي تستلزمنا إليه المشكلة الرابطة بالضرورة . هو أن السؤال في حقيقة
هو شقين : أولاً : ما هو دور الأدب . حل صدق عنه ما . بشكل عام .
وما هو دوره إزاء الحياة نفسها بشكل خاص ؟

إذا أضفنا مثلاً موقفاً كرواية « سمير وليم » لحنين و « حيث تكاد
تكون الرواية الرئيسية التي كتبها حول أن يتذكر كلمة « الحرب » غير أو بشر .
فإذا وجد ؟ نجد إنساناً ومجرماً يتصارفان فوق شبكة التعيد وسيلان البحر الذي

ياكلها . . وليس من المهم بعد ذلك أن يتصور الصياد المجهود أو يتهم أمام
الوحش البحري . وإنما المهم هو هنا الرمز المباشر والعميق الدلالة في آث .
الرمز القائل بأن الإنسان - كغيره كونه كائنًا بشريًا - في صراع لا يكلل
ولا يبدأ من أجل الحياة . هذه هي الشحنة الرئيسية التي يملأ بها مخرج
سنايا الإنسان المعاصر غاملاً . وهي الشحنة التي تنفذ الوجدان المصعب من
الاستسلام أمام « الأمر الواقع » أو الوحش البحري الذي لم يتجسد حيناً
قد غاى أجنى . وحيناً آخر في منطقة طافية . وحيناً لئلا في ظهر أجناس
حات . . إلى غير ذلك من صور الضخمة التي تلاسق الإنسان أيما كان وفي
أى زمان .

ولذا عندما عدلت السيرة إلى التراث اليوناني « نطالع صورة أفعى للصراع
البطل الخارق بين الإنسان والكوكب » كما أبدعها القرينة الاغريقية في أسطورة
« سيريف » . . هذا البطل الذي حكمته عليه الآفة أن يرفع الصخرة إلى
قبة جبل عال ما إن يصل إليها حتى تنخرج الصخرة تبتل إلى الصع
فوقها من جديد تنسج من جديد . وهكذا إلى ما لا نهاية . فقد انسج
أثير كاي من هذه الأسطورة القديمة صورةً فكريةً نظرية في « عبث المجهود
الإنساني » بالرمز من أنها لا تختلف عن قصة همنجواي من حيث التعبير
في أنها تجسد عمق الصراع الأبدى بين الإنسان والعقروك المحيطة به . نقطة
التلاقي بين « المجهود والبحر » والأسطورة الاغريقية . أن همنجواي
لا يخلص من الصراع الإنساني قدرًا غيبياً أو عقاباً من الآفة . وإنما يراه
يترامى لا يتجزأ من طبيعة الطلائع للفتنة بين الإنسان ولكون . علاقة
الفاعل بين البشري واليهود المحيط به . أما العقل اليوناني القديم ، فقد
رأى في هذا الصراع « نيسة » للطفاء في حق الآفة . لا سباً للحياة بكل ما
تحتويه من تناقضات تستخدم فيها اسمه صراعاً . وما هو إلا الحياة قد اتبناها
ولسمازها وصيرورتها اللامائية .

فهل تعد « المجهود والبحر » في الأدب المعاصر . و « أسطورة سيريف »

من الأدب القديم . مما يمكن أن نسموه بأدب المفاجأة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تنحصر إلى قضيتين أساسيتين : الأولى أن الأدب كآدب هو في ذاته نشاط إنساني يقاوم عوامل الضمط والتفرد التي قد تلم بالإنسان في لحظات الانكسار . فليس هناك عمل أدبي جاد ل تاريخ الإنسان القديم والحديث ، يمكنه أن يفكر من هذه البسة الجارية وهي « المفاجأة » لأن هذا السبل يقطع عنصراً أساسياً من مكونات وجوده إذاً جيل « من أحد وجوهه » من فكرة الصراع بين الإنسان والكون . . سواء تمثل هذا الكون في الموجد الطبيعي أو النسيج البشري . والقضية الثانية هي أن لأدب المفاجأة موقفاً محيماً وجهه الإنسان العام . الذي لا يتدرج في تصويره للصراع البشري تحت أية أطر ترمية أو عقاب اجتماعية . والمطالب الإيجابية فقام في هذا اللون من ألوان الأدب . هو أنه من عوامل التسليم . لا من عوامل القوة . . . حين تكتب موقفة جيل « إيثيل ماين » قصصاً « لطريق إلى بر سنج » عن مأساة قسطنطين . وهي الكتابة الإنجليزية . . حين تكتب موقفة مثل « هاريت وينشستر » قصصاً « كترج العم توم » عن مأساة الزواج في أشتوب الأمريكان وهي الكتابة الأمريكية البيضاء . . فإنهما تنطلقان في صياغة هذه المسألة أو تلك من هذا المنظور الإنساني الشامل . وليس من التطور القوي أو الضيق أو الاجتماعي . ولا لا كتبنا رؤيتهم منذ البداية . ولا يعني هذا أن البعث الإنساني لا يتأثر إلا عن طريق « الأدب الجيد » لا أقول الصريح كقصة ممنجواي التي يمكن أن تحدث في أي زمان ومكان وبشر . وكالأسطورة الإغريقية . وإذا ما يتواجد هذا البعث كذلك في الانطلاق منه نحو « مأساة إنسانية جديدة » في هذه البعده أو تلك . في هذا العصر أو ذلك فالمأساة الفلسفية التي تحدثت عنها ١٩٤٨ هي القامة « المودعة » في رواية ماين . والمأساة المصرية التي تحدثت بالحروب الأهلية في الولايات المتحدة هي القامة « المصنعة » في رواية حتم ولكن « القومية » الفكرية التي تشكلت من خلالها هذه القامة هي الزاوية الإنسانية المربطة بالرحمة وليست بأي حال من الأحوال هي القوة المربية

التي لا تنسب إليها الكتابة الإنجليزية ، ولا هي اللون الأسود الذي لا تنطق به الكتابة الأمريكية البيضاء . هذا الأدب « الإنساني » إذن ، هو - من أحد وجوهه - أدب « تجمع » الدرجة التي تجذب « الغاية الإنسانية » إليها ألقاف وأهنام - ورعا تجاوب - من يتناقضون مع شكلها القوي أو مقسومها الاجتماعي .

ولقد أسس فريق من الأدباء العرب الشباب بأمره هذا « البعد الإنساني » . فكاتب غسان كنفاني قصته « رجال في الشمس » من بأساة قطعان من محال قصة رجال ثلاثة أرادوا العبور من حدود البصرة إلى حديد الكويت سعياً وراء الفوت بعد أن تركوا أرضهم قسراً واعتصاماً . . ويعصور لنا القناع ما يطأه الرجال الثلاثة على أيدي حاضرة البصرة المختصين بالنهج والغرب عبر الحدود . ويلتفون شعيراً يستأجر غربة « قتلهم » يفرح عليهم أن يهرب بهم الحضور بشرط أن يتعلموا إلى جوف القنطاس ويطلق عليهم أسماء مرزوق أمام عطايت الرقابة ويحملت التديش . ويوقعون على الاقتراح ويتركون العربية . وما إن تفرج مراكب قنطاريان على الحدود حتى يندفعوا إلى بطن القنطاس ويحكم السائق إغلاق الفتحة العليا التي تدعى منها . . بما إن يندفعوا في سبيلهم الرقابة حتى يعيد فتح الممرية فيخرجوا منها بين السقاء والموت والعرق القوي يرتصب من أجسادهم الساخنة بخار الشمس وانحناء الحديد . ثم يصل بهم إلى « مركز جديد للتعيش فيعينون الذكور ويرادون إلى داخل الزنقة المهندمة . ولكن صاعبنا الماتن يقبض عليهم منه المرة وهو يمرر أوراقه بين الرقابة الموقفة على العبر إذ راح أحدهم يفرج منه سمول لينة حمره مرتجاة . ويعود السائق ليجتاز بهم المنطقة كلها ويأدو إلى سطح القنطاس ليناديهم إلى التفرج . . ولكن بعد قرابة الأوان . فقد سميت القنطاس قنطار التي نأمرها في موبهم جميعاً . وكانت المهمة المبررة التي تنتظره هي إخراج الجثث من بطن الدابة ولا بأس من أن تستمر جثث الأموات بعد ذلك . علمتها بحمل ما يقرب الأحياء .

هذه القصة إذن تعيد بأساة فلسطين من ثيابها القوية لتجوز إلى النجوم

ثابتة الإنسانية الفالسة . . وهنا هو البعد الخادب لأممهم الذين لا يتذكرون
 لثابتة العمومية . فالمنصر الإنساني المخلص في « رجال في الشمس »
 أن البشر في هذه الرقعة من العالم الواسع يتوحد : لا شيء إلا لأنه
 « لا حياة لهم » في معرفته الذين عليهم أرضهم وديارهم ، ومع هذا فهم يمارعون
 صراع المجزأ في قعدة همنجواي ، وصراع ميزيف في الأسطورة الإفريقية . .
 ولا يمدون تلك حبالاً في حيث كما يمتصرون أثير كافي ، وإنما يمدونه جوهر الحياة
 وحيثما يتبعها . وهذا — بالقطب — ما جعل كتاباً آخر هو حليم يركب في قصته
 « ستة أيام » أن يصل بهذا البعد الإنساني إلى حده الأقصى حين وضع هذه
 « سبيل » موضوع الامتحان المبرر أمام آثره من ضباط الأعداء . . فقد كانت
 سبيل خلال الأيام الستة التي أتلفت قوات العدو قريب في مداها أن تفتي من
 خريطة فلسطين إذا لم تسلم . . كانت سبيل يعيش في بؤسة عنيفة الرطابة بين
 النخلة الذي يقيم أهله ويقتله . . والحفاوة التي وقد من بين أحضانها في
 أوروبا . وإذا بالهروب تصاحبه أثناء زيارته العائرة . . وتتصل به الأيام الستة إلى
 أيام شبيهة بآيام الخلق الأولى في تاريخ البشرية ، يوماً بعد يوم يلقى « فيه نور
 جهنم » ويوماً بعد يوم يعبر على الحق الحقيقي للحضارة والحق والحرية . .
 في اليوم الأخير يقع في الأسر والتعذيب الرهيب ، فيرى بين القيود والوحى
 شروط الأيام الستة يطلبه شرطه أيام حره كلها . ولا يتجرأ أمامه إلا أن يكون
 أرقاً يكون . ولكن على نحو شديد الاختلاف عن همنجواي فهو يكون حين يسلم
 حقه للجلاء ولا يستسلم . وهو لا يكون حين يقد حقه وحده ويسلم بلده كله .
 فلا يظل « سبيل » بين القيد والحرى طويلاً ، إذ هو يختار برعى كامل ،
 أن يسكن إلى القيدية الأبدية .

إن أشكال هذه القصص متفرقة الملامح تفرق القصص ، كثنائي أعين أصحاب
 الوجدان البشرى العام ، وهي للناثق . وفي المستوى الفني — ليست هناك تفرقاً
 مباشراً ، وإنما هي اقرب ما تكون إلى تطبات القلب التي لا يختلف
 بشأنه طبيب من ألمانية أو كثر من جنوب إفريقيا . هنا التركيز على البعد

الإنسان في أدب المقايمة ، من شأنه أيضاً أن يفرق بين كتبه أدباً للمقاومة وبين أن يتحول إلى أدب للتسابات - أدب المقاومة العربية - على سبيل المثال - يمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يستجيب للقائه وجهه الإنساني العام فيعاطف مع قضيته الخاصة ، ويمكن للقارئ خارج الديار العربية أن يحس آلام أوطان أخرى تعاني من نفس المصائب والفتنات ، فلا تحول كلمة « فلسطين » من أن يجد لها مرادفاً في رومانيا البيضاء أو جنوب إفريقيا ، بل الجنود الأمريكيين تلك عاهات ، لصعوبة ، هي المحيط الواسع الذي يشد هذه المآسي جميعها - ويمكن أيضاً للقارئ خارج الديار العربية أن يشعر « بالإنسان » في هذه المنطقة من العالم « إنساناً » يصارع من أجل الحياة ، قانون الوجود الذي لا يغير - أي أننا بهذا الأدب لا نقاوم شعفتنا ولا دعاء المزيعة والاستسلام ، بل نحن نقاوم بهذا الأدب في حركة الفضال الإنساني عامة .

على أن هذا الجهد الإنساني لا يتعارض مطلقاً مع الجهد القوي في أدب المقايمة ، فليس هناك وجه ضام ومجرد يسطق بمجرد بالعمل الأدبي ، تطايرت قهسية كب التركيز على هذا الوجه أو ذاك ، وفي تاريخ الأدب المصري الحديث تعد رواية « صيغة الروح » ملابحة الأدب القوي المتاصل عند الاستعمار . حقاً هناك قصة محمود طاهر حتى « حلهاء دنشواي » التي كتبها عام ١٩٥٦ أي قبل أن ينشر الحكم لمصر بربع قرن - ولكن الفرق الكبير بين « صيغة الروح » و « حلهاء دنشواي » لا يكمن من قصة سق القودج الأكثر جشاعة بأن نستشهد به في هذا المقابر ، ذلك أن رواية « صيغة الروح » تجاوزت المذكرات الوطنية المتجذرة - وهي الاستقلال والقوة ضد الإنجليز - إلى الهور القوي الشامل الذي يجعل من « مصر » بلاديها وحلقها وفسادها ونكساتها وبيقاتها هي المصمود العميق الرحب لأدب المقاومة في الإطار القوي . وليس من الغريب أن يعلق معظم القئين غرضها من قناد الغرب في لغات أجنبية كذا الذي يهيم في الرواية هو « راف مصر » بتاسه وأرضه وبنائه وسنواته وروحه وجموه ، أي أن

الذي أعجبهم هو « المنصر القوي » في الرواية لأهم في أخيب الفن لم يستمر في
 مبدأ إنسانيًا صائدًا وإن لم يتخل متخلص الفن علق تأس وياثرهم من أن وعودة
 الروح : تسقطهم ثورة ١٩١٩ في جانبها التاريخي ، إلا أن ثوبين الحكيم بر أن
 ويصم : هذه الثورة ، فحاسب « عودة الروح » قصة الثورة المصرية نموذجا
 وليست قصة ثورة يحيى محسوب ، بل جانب قصة (مصر) عمومًا وبموجب قصة
 نوبيا فحسب . لقد صمخ الفنان معنى مصر بمعنى الثورة فكون مزجًا مركبًا
 هو « ثورة مصر » الكاسية في شعبي ، والتي حب من ركنها كلمة دحا الفداي
 ذلك ذلك : إن الحكيم يصوغ هذه الأفكار المصرية في الرواية كن لو كان قدراً
 متغيرين شيئاً أن تكون مصر أو أن تعود إلى الروح : مجرد أن تعرض حياتها
 للمطر . ومع ذلك فإن رواية لا تحمل مجسدياً متغيرين ذلك كالتدريج من
 الشكل المتغيرين - إن جاز التعبير . ليشعر الرحمان المصري بالفتنة المتغيرة
 في مكافئة الثورة المصرية في الأعمالي ، والتي تعقد على شطح إذا عكوب
 صغر يدي ، فالحمد أي أنه من خلال هذا الشكل يحق للنفس المصرية
 « إرادة النصر » في أحلك الظلمات ، وأبضع الخواصم . وليس من القويدي للمرأة
 القايه أن تكون « أهل الكهف » في شقيعه « عودة الروح » في انفسهم
 وإن اشغف شكل من البناء الروائي في البناء الدرامي . متغيره البحث إلى
 تقوم عيباً لكان هذه الدراما هي نفسها نظرية القوة في « عودة الروح »
 بار يقها واحد هو القداء . وهذاها واحد هو الملهود . وليست المتضادين في
 « عودة الروح » يتخذ من الأسطورة المصرية نموذجاً لها ، وليست متضادين في
 « أهل الكهف » يتخذ من مصر لتصبح عماداً آخر . ومعنى هذا أن البحث
 الذي يفضله الحكيم هو البحث « المصري » ، هو البحث « القوي » الذي
 يبدأ من خلود التاريخي ديشي عصر المعاصرة . وهكذا تقف أعمال الحكيم
 المتكره مع أحمه ، الفنان العظيم يرمي كترسي . موله كرامة والطيمه من أدب
 المقاومة في تاريخنا الحديث

هذا البحث يتخذ الشكل الكلاسيكي في أدب المقاومة العربية ، وخاصة في

الشعر ، إننا نجد حشداً هائلاً من الشعراء العربيين كما يدخلون أنفسهم أو كما يسميهم بعض القاصد ، وهم هؤلاء الذين يتخلدون من أسطورة : البحث ، غامة نيله ويتجسسون بها مختلف وجهات النظر الفكرية في الحياة العربية المعاصرة فهناك من يستند من : فينيقي ، قبلية رومانية يتطلع إليها معنى أن يبرر العهد القديم بل هذه المنطقة من العالم هي فكرة : اللوميين السوريين ، على وجه الخصوص وهناك من يستند من : حموري ، إلى لمطر يرسم مائه أن يربط الأكرس العظمى بغير ظلال أو تمييز ، وهي فكرة الشعراء الاشتراكيين من أمثال بدر شاكر السياب ومهد الوهاب ليباقي وهناك من ينسج البحث في إطار القومية أو الحضارة العربية كما يصنع خليل حاوي ، هذه الأشعار جميعها تتلوح تحت أديم تلقينه مجرد أنها تستند من : الحبشة ، رؤية فكرية ، وهي في الأساس رؤية قومية تختلف من الحلال بالتصويب إلى القومية العربية إلى التركيز على الوجه الاجتماعي للمشال القوي ولكن ، لا ريب فيه أن شعر المقاومة والحقيق ، بين رؤية رليسية ، هناك شعر الشعبي ، شعر الصادية ، ، فقد استمدح شاعر طالع كريم قنوس أن يحيل : مصر ، إلى مصاصات قاتلة في قلوب الأعداء وأن يحملها شعوراً هادئة في قلوب الصبيحان ، وأن يجعل منها كاترينا للإيمان في قلوب المصريين وبعد يوم القوسى في مقدم هو الشاعر الأكب والألم حركة شعر العامية للمعاصرة ابتداء بمصباح جواهرى إلى محمد فرعون الأندلسي وسيد حجاب ، ولعل القيمة الأكاديمية في إنتاج هذه المدرسة التوسية أن تظل أرفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القوي والصراع الاجتماعي فالتحاد العممية المصرية لغة هذا الشعر ، بكل ما تستويه من :راث فكرية وهي ، يؤكد الوجه القوي على الفن ، من أولاد أدباء المقاومة والتجاذب الثرة الاجتماعية سيجاً أبديولوجياً على الشعر ، يؤكد الوجه القوي على هذا الأدب ، ولقد كان هناك فكرة متطرفة نوعاً ، تقول بأن : الأدب الشعبي ، وحده هو أدب المقاومة بما يتطوى عليه من طولات جماعية وفردية مجهولة وصعوبة ضد الظرافة والمستبدلين ، كبطولة أدم الشراطين وبطولة ياسين وغوربا من البطولات الشعبية القصية .

ولكن أن هذا الأدب يشكل قطاعاً هاماً من لطائف أدب المقاومة ، ولكنه ليس الأدب الوحيد لدى قلوب القراء والمعتبين . فليس الآن لا تريد على أهمية « ضربة لخل » على قدرة التحصن على المقاومة . فلا نست أن الأدب المكتوب باللغة العربية القصص ، قد شارك بنصيب موقر في « أعمال » شعوبه الوطنية ضد الاستعمار الأجنبي والطغيان المحلي على السواء . إلى ذلك هناك الأدب المرقى ، الناصح « هو نقطة الارتكاز الرئيسية في الاتصال الشعبي المعاصر لسبب » أظن أن انتشار التعليم باللغة العربية يجعلها الأقرب إلى حق التعبير وأنهما أن ، وحدة التعبير « التي لجميع الشعوب العربية من شأنها أن تعمل على توحيد أساليب التعبير ، ومن بينها لغة الأدب . ليس معنى ذلك أن اللغة الشعبية توقفت عن أداء دورها التوصل ، أو أنه لم يعد لها دور ما ، وإنما أصبحت اللغة العربية هي الركيزة الأساسية في أدب المقاومة العربية

هذه اللغة حاضرة للوجدان العربي والقدس العربي لا تبيع ، الصريح الاجتماعي لكل بلد عربي على حدة . ومن هنا كان الوجدان الاجتماعي في أدب المقاومة من الأبعاد العامة التي تضاف إلى كل من البعد الإنساني والبعد القومي . ليجب محفوظ - مثلاً - يكتب باللغة العربية ، وترافق الحكيم كمثل ، وسطم ، نتائج برصية لإدريس بعد الزعمى الشرقي ، ومع هذا فالبعد الاجتماعي هو البعد الذي يتألف تركيزاً واضحاً في أدب المقاومة عند محرق والمحكم وإدريس والشرقاوي . ولقد آن الأوان لأن نفرق بين الأدب الذي « يدوم » قبل سطوت المهنة وهو الأدب الذي يرتفع إلى مستوى النبوة ، والأدب الذي يتلوه ، أثناء ، المعركة وبعد الهزيمة أو كبكة ، والأدب الذي « يورع » فلازلة بعد الهزيمة . يلفت طوي أو قصير . هناك فرق كبير بين مؤلفات نجيب محفوظ التي كتبها قبل الثورة لتدبر الترميع الاجتماعي القائم تقاومه في أئنة الحكام والحكويين ، وبين المؤلفات الطيدة التي صمدت بعد الثورة ، تسجل جرائم الخقطاع والاستعمار والرأسمالية . هناك فرق كبير بين أعمال عيسى الحكيم التي ما قبلت الاستعمار في مؤامره الفكرية الرافعة في قلوب بعض المثقفين وعقولهم ، وبين

الأعمال التي ارتكبتها بعد مجيئه على الاستعمار للوجود الاستعماري في بلادهم.

الفرق هو أن نجيب محفوظ في رواية «زقاق المدق» كان «بناص» الاستعمار الإنجليزي يصرخ جياش الخلو وسقوط مدينة وكان الاحتلال ما يزال جاثماً على صدر مصر الشرق أيضاً هو لا نجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» و«مواويل» كان كتابة التذوق قليل البكسة التي يحتاجها الآن أي أنه كان على وعي بالغ الصبر في حديثه لا في التفاصيل رؤيًا في المحيط العام من ديل أن يحدث ألا يدعو إلى التأمل ويصح الميضي على آخرها أن يجد كتاباً في مصر - كنجيب محفوظ - وهي رواية قبل الثورة يصرخ بديس سقوط وسقوط مدينة وانتصار حسن وسقوط نكسة ، ويصرخ هذا المجتمع في حالة «أزمة حادة» لا تفرج إلا في ٧٣ يوليو - ألا يدعو إلى التأمل أن حراً في سبابت أحدث قصصه عن جريمة قتل يتضمن سبأ أهل المرأة الصبية في «ثرثرة فوق النيل» وهي انتصار سرحان البحري يحدث الاشتراكية والمنطق بها في رواية «مواويل» ٤ ما هي ذلك ؟ معناه أن نجيب محفوظ كان «بناص» يأهله أزمة صعبة في بناء هذا المجتمع من قبل أن تصبح هذه الأزمة هي نسبة بمساحة فلسفية وهو ما يمكن أن يقاد بصورة من الصور هي بعض مسرحيات حكيم مثل «السلطان الجائر» و«الصرصار ملكاً» و«رحلة قطار» و«رحلة صيد» و«كل شيء في عله» و«مسرحية عبد الرحمن الترقاوي» «الفن مهران» و«مسرحية الثريد فرج» «خلاق يمتداد» و«مأساة الخنزير» لصالح عبد الصبور فلم الأعمال جميعها «قاوت» في أشكال متعددة ومن رواية فكرية مختلفة «قاوت» الأزمة من قبل أن تصبح هي نفسها علاقة في صورة نرا جبهة خامية

هناك أيضاً من ظفرو الأزمة يوم انحلت عسكرياً عن نفسها صباح ٥ يونيو ، بأن ظهر حشرات الأعداء والأعداء بل القمصين والمسرحيات التي كتبت في ساعات ممدوحة ، وسقط هذه الأعمال - ثلاثيات - لا تفرج

في باب « الأدب » أو « الفن » وإن كنت من اليسير أن تعد من « لقائمة » درجة
أو درجات الكلمة « الأدب » بمعنى تلقائياً القدرة على البناء ولصمود أمام
الزمن وتكم من أعمال في آداب الأمم لأشرف كتبت أثناء عروبته الطويلة
وكتب ما كان نفس الوقت البناء الطويل تلك أمة لم تكتب تبحث فقط
الاحطة المارة وحدها ، وإن كتبت في ظل الحرب « مجموعاً » بكل ما تعبر عنه
هذه الكلمة من معاني كثيرة في قاموس الإنسانية أما من علم ليس لنا من
الأعمال التي كتبت خلال حرب السويس عام ٥٦ سوى أقل من القليل بالرغم
من أن لم يرض عليها سوى حشر جناب أو أكثر قليلاً ، فإذا يكون الأمر بعد
خسب عاماً ، بالطبع ، من يبقى على « من » لأنها أجزت شيرة « القائمة »
فحسب ، ولم يذكر أصحاب الحقيقة وحده أنهم يكتبون « أدباً » و « فنّاً »

هذا هو الفرق بين مبرسية عظيمة كتبت ألاء « لقائمة » الفرية ضد
النازي هي « الدبابية » كادور ، ودرجته أخرى مكسبة من « شجولية »
الحزب الإنجليز و « باطن » الحزب الفرنسي و « خطر » الكرك و « دورية »
الرومي و « هدية » المكسوس إلى غير ذلك مما نعرفنا به شبهة التليفزيون
وتعقيد المسرح يهبط الإبداع أي أنه من الممكن أن يكون هناك « أصب »
أثناء لقائمة ، بل هو الأدب المستمر ضاللة في قلبه بجماعة التي تقاوم
وإحاطة فكيري التي يخلق هذا الأدب اللوري النابع من أرض المعركة وسير
الكتاب وإخلاصه هي أن ينام بطول على الزمن ، ويبدأ أثره إلى مناطق أخرى
ومعصور ما تزال « مقنونة » في حياجة إلى الإبداعات الروحية والفكرية ، هي
أما الأدب الذي يصعب إلى رصبة التروي من الفكر والفس ما يصوغ لنا
برزخاً شيئاً ناعياً منجدياً ولعل سجاح تجربته « من أيد مصري إلى الرئيس ترويان »
هي التي أوجت إلى عبد الرحمن الشرقاوي أن يكتب رسائله إلى جوسيف ولكن
القصيدة الأولى نزلت من مضى خلة عفوفاً عنها ، هي التي سمعنا تليها
أعنى وشائج الصداق والأصالة والمهارة ، بهذا القصيدة الجديدة أقيمت « شجاء »
لأدبي أو متداوماً كلاً لا يطوي في تصاعقه هزات لوصول العظمة إلى المنة قبله

مصري، وثيقة المصالح في جميع أنحاء الوطن

أما أدب المقاومة الذي يكتب في الأرواح لحركات المقاومة السابقة ، فإنه يكتب في نفس الوقت ، يضرب الخلل على البطولة إذا حاولتنا مدح من جديد ، وهو يرفع أحياناً إلى مستوى ربيع كالمستوى الذي يفتت الخلية « في القصر » ، لتجيب شعور « سنيك الطويل » لأكرم فرج و « الحصاد » لعماد الحبيب السحار و « كل بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، ويثبت أحياناً أخرى إلى مستوى يتعد فيه الكنايه نفسه حين يتجرد من « موشحجة التي » وينزل إلى الخلق الخشيع إن أملاً نظيفة مثل « قلوب الحورية » لماري ، و « القمح » لسيون ، حتى يفرح « و » مير القوي يصاب في عنبه « تشووشو » ، و « الحرب والطمح » لوندسي ، وغيرها ، سخطت بمقالة الطاق غير القابلة للقاء في تسجيل الصراع البطولي للإنسان على ظهر هذا الكوكب

هذه هي الأمجاد الثلاثة الرئيسية لكل أمة يتمتع بصفة « المقاومة » سواء كانت هذه المقاومة الإسلامية ، بطلقة ، أو « قومية » ، عمداً أو « اجتماعية » ذات صبغة طوعية ، فهذه الأبطال قد تتجاوز إلى جانب صفة اليقظ في العمل الأدبي الواحد ، ولكن الفنان يركز على إحصاء وفق موهبته الفنية وإثباته الفكرية معاً ، وأدب المقاومة إذاً لا يقتصر على ما يسمى بالأدب الشعبي ، ولا يقتصر على ما يسمى بالأدب الوطني ، لأن المقاومة أرحب من أن تقتصر في هذه الدائرة الضيقة أو تلك ، فهذه أمثلة أن الأدب في ذاته بدأ تاريخه ونشاطه مقاومة ، لأنه لنا ما لا يدع مجالاً للشك أن دور الأدب في الحياة أكبر من أن ينكره أحد ، وتأكد لنا أن هذا الدور هو تربية الصراع في نفس الإنسان إذا خطت قدمه ، وتجهيزه بسس المقاومة إذا كان هذا الجس قد بدأ مع الأيام

في عالمنا المعاصر تنشط حركة أدبية « عالمية » في مقاومة الاستعمار الأجنبي الذي هو يدور ظاهرة « عالمية » هنا لا يقتصر دور الأدب على الرصف والتسجيل ، بل يحاول عند لحظة اليسيرة المهمة إلى ما هو أكثر

جدي ومهماً ؟ قال لا لا القضاة والقضاة والمسرحيات التي يكتبها الأديبه في
الصبر وبنظام وأوردا وأقريليا والاتحاد السوفيتي . لا يمكن أن تخرج فيصبح
الاجام البحر الذي وصفه رولا في قضية ديفيس . بل هي لا يجب إطلاقاً إلى
خلف المحاكمات المبهمة التي يعيدها برتراند راسل ضد حريته في نظام . كلا .
إن أحب مقاومة الاستعمار الأمريكي في عالمنا لمخاطر يقوم الآن في هو
أجل وأخطر . لأنه يعيد التركة الفكرية والوجدانية التي تركها هذا الاستعمار
في « داخل » البحر الذي يستعمره والذين لم يستعمرهم . نه يصور « العقيدة
الأمريكية » في « البحر الأمريكي » اللذين بهاء . ويوتجوا الإمساك الحديث
هذا وهذا . هذه التهمة الداخلية للاستعمار الأمريكي هي النسخة الرئيسية
للزاد الذي يكتبه كل أديب متأصل في عالم اليوم . فلا يكني « الخماس »
نظرة الاستعمار الأمريكي من هذه النقطة أو تلك . وهي لا به من « الوعي »
بحر . هذا الكاينس الفكرية والعمودية . فالنظم بها هو أول الخطوات
مخافة إلى المقاومة . إن هذا الوعي هو ما غير أحب للمقاومة للنظم من أحب
فكاسيات السريح الزاد

✓

انتم لا

المحصول الأدبي

دخول البطولة في قصص «نقاد»

قصة البطولة وقصة المقاومة بينا مراديين على أنه إذا التفت قصة البطولة بقصة المقاومة ، فإننا نحصل حينئذ من قصة من أروع القصص طلاقاً كما كانت قد أتت من «وهبة الفية والقدرة» ما يرتفع بها إلى مستوى العمل الإنساني الناضج : فعل الرواية أو القصة القصيرة على السواء تمتلك ناحية الإحاطة بالذبح أو القاتل السريع ، الذي يتيح للكاتب فرصة الملاحظة المستأنية ، ويحدد به وبإحدى الأبناع كما هو الحال في شعر مثلاً أي أنه في إمكان القصة أن تتجاوز ضرورات اللحظة الحاضرة والأصناف الطارئ ، وله صفة مباشرة إلى صميم القضية وإلى النكلة وهي من هذه الزوية أيضاً تمتص من غير أن تمر كالسرع بغير أحداث «جولة» تصنع «الزوجة» فيظل كشيء الدرامي بطبيعته أسيراً لما نلبي من معنى البطولة بهذا تعدد الزوية الفكرية والفنية التي يرى منها الكاتب المسرحي هذه «الزوجة» أما في القصة فالوضع يختلف لأنها تستخدم شيئاً مختلفاً أدوات التعبير والتعبير من السرد التثري المعروف لدى بلوكلوج وتقلبهاته القريبة من الشعر إلى الذي يفرج في حوارياته التي تتيح أبواب الصراع الأدبي ، وهكذا فالقصة وقد كتبت لها هذه المميزات جميعها - تصنع بصرية الحركة في الأداء ، إلى فنية التي تقرب من هذه الحركة في الطبيعة ، إلى الفصيلة بين فنون الأدب من أهداف «البيضة» فليتها لم الكامر فليتها بين الفنون الصناعية المركبة ألا يرى هذا أن لقصة مركبة الطبيعة كما قبل في القرن الماضي ، وإنما هي تملك بعضاً انصافاً من الطبيعة وهي «حركة الحركة» التي يبلغ مداها وفي المذهب الفني المصنف ، أي نحاول «حكاية» الواقع أحياناً ، وأن «تخلق» واقعاً جديداً أحياناً أخرى

أول إن هذه السمة البارزة في الأدب القصصى ، من أهم العوامل التي أسهمت في صياغة وبنية المقروء ، على نحو خاصة في التركيب ، بحيث تحدث هذه البطولة في قصص المقادير « رينزا » ، لا « جورو » ، شعيرة ، أو « أزيه » مسرحية . فحين تصعد الأبعاد الشاملة لعلى البطولة لا يبقى أمام الكاتب إلا أن « رينزا » إلى هذا المعنى ، بدلاً من الاختصار على بُعد هو آخر وبذلك من الإحراق في واقعية تقرب من حافة الابتداء . إن تعدد الأبعاد في القصة الوحيدة لا يثنى « التركيب » على أحسنه ، ولا يثنى كذلك أن هناك قصة ترتفع إلى مستوى « النبوءة » ، فهي تروى بروح الأحداث دون أن تلمس إشارات في مادة الواقع ، وهناك القصة التي تسهم مباشرة في أعمال المقاومة من موقع لحظة اختصار ، وهناك القصة التي تروى لمقاومة مضنة ولكنها تتعدد القلب وتقل في كل زمان ومكان

وليس من الغريب أن نجد كتاباً من فرنسا على سبيل المثال كاربو صرخ رواية « الوضع الإنساني » من سبيل خاتمة البطولة للشعب الصيني في بدايات الريح الخاوي من هذا القرن كما نجد في نفس الوقت كتاباً من الولايات المتحدة الأمريكية مثل شتاينبرج يسمي « اليهود القمر » من تفصيل الشعب الفروني تحت النازي . إن الحرب العالمية الثانية آتت أنه على الرغم من مخيمين « القرى » لأية قصة من أدب المقاومة ، فإنه من الممكن للبعد الإنساني أن يجدد كتاباً يد بطولته يصب فيه لا يكون متجهاً إلى موصفاً وليس صحيحاً ما يقال من أن الكتاب الغربي قد رأى في الحرب « الذاتية » لأخيرة مقسوماً « عائداً » صاحباً للشكوى بأنه الآن قريبه « فالتأثيرية والفاشية حذر واحد مثقفاً لكل شعبه عالم ، وبالحال فإن كتاباً روسياً مثل «أهرابورج» يستطيع أن يكتب « سقوط باريس » فبعد أن الهلكه القادم سجد ينزل بفرسا وروبو معاً . ليس هذا صحيحاً لأن للعنصر الإنساني بعدد لا هتمام كتابه ما بقية شعب لا يتبنى إله . أكبر وأهم من العنصر السياسي ، فشرط « الحرب العالمية ضد النازي » . إن العنصر الإنساني الأشمل هو العنصر

التي برز في قصة هالرو من الصين ، وقد قصه هالين من فلسطين
ولم تكن مقايمة الصبر أو مقاومة قتلين جرماً في المفاودة العالية ضد
القاسب

ولبدأ بهمة جون ستايند في مكتب أثناء الحرب ، فهي من هذه الرواية
لا تدرج للمصنوع ولا تمهد لها ، وإنما هي قد واكبت إحدى حواش الكعاج
الذي للشعب الروماني في بداية القرن النازي للروم ، وهي القصة التي
أنا القاسب ضد جون ستايند القصة التي همها حكموا عليه بالإعدام
وظل هذا الحكم مطلقاً حتى حقه إذ أن التفسير النظري والموسمائية إلى غير
وجهة ، وبقيت هذه الرواية لثلاثة ألعاب دوراً جديداً في حياة جون ستايند
تعبه فقد مضت الأيام وأصبحت القصة حكماً معلقاً فوق حقه ، ولكن ليس
بسبب بقاءه السابق بل بجانب نحن والمقالة وهي كبرى إدامة لكتابه حتى
عن ضيق الشعب وتحول إلى مسكر أعضاء الشعب يسبح المقالات ضد شعب
يرتد و « حقاوته » و « بطولانه » أي أن جون ستايند لم يلق بقتل من
لأخوه القصب من جون ستايند « أمير القصر » ، على أن روايته هذه تظل
بالرغم من تسميته إلى موقع المثل تزدى دورها الخلاق في صغرهم المقاومة البطولية
التي تخصم التعذيب ن عصفنا ضد كافة أشكال التآزير البطولية، وعلى هذا
ما يؤكد الاستقلال النسبي للنسب الخفي في أداء دوره حارس بمرزا من أهوام
صاحبه عجم عروجه من حورته

بدأ أول القصر بهذا العذبة ثم بعد كنهل المكي : كان كل شيء
قد انتهى ضد الساحة العائلة والدقيقة والحاسة والأرمين ، بل لقد انحطت
البلدة ، يجرم لندافين عبا ، وانتهت الحرب ، وهكذا يبدأ الكاتب قصته
من لحظة دامية حزينة ، بل في أهمي المستحقات جميعاً لحظة الفريجة وقد
اختار جون ستايند عند البداية شعباً مبدلاً هادئاً مستقرّاً ، يعرف الغرب منه
قرون هو الشعب الروماني ، ويبدو لنا هذا الاختيار موفقاً إلى أبعد الحدود لأنه
يؤكد لنا في النهاية سقيته حامة من أعظم الحكايات البشرية ، وهي أن « القرو »

لا يقابل بالاستسلام من أمم الشرق هياماً بالاستسلام ويتنادى من روح الحروب
وقد احتار شتاتيك لأحداث روايته بالبلد صغيرة يسكنها البشرى الماتكة ل
ومعها بالاجال ولا غايمة ولا أمدان ، ويرى لنا هذا الاختيار أيضاً موقفاً
إلى أمد الشهود ، لك « الطبيعة » لم تشارك البشر في مقاومتهم للمدر ، من
استطاع البشر وحدهم أن يغيروا حياة الخرافة بهم إلى جدهم لا يطاق ، واختار
جود شتابك بعد ذلك شخصياته من الناس هؤلاء الذين تمكن أن تلتقي بهم
في هذه البلدة وتباليها - رئيس البلدية ، الطبيب ، ضاحك ، رئيس البلدية
ورئيس ، علم منجم وريخت وأشباههم من أبناء الشعب المهروم ، على الجانب
لأكثر سعد ، قائد الحامية التي استولت على البلدة وبهجومة من مساهمة
المسكونين الذين تفاوضه ربهام العسكرية ببطشاً عديداً وسبلاً مهد علم
الجيل للرو

ولا يصد جود شتابيك إلى سلكه ، وإلى شخص كلور من حوله جيه
« الصاميل » لكنه بعد أولاً وأخيراً إلى هذه « الضاميل » بهبه يجعل بها
خلفه الكثير الذين يفعل باله الفزاة والمزورين عن قسوة ، وشتابيك
لا يوصى بانه الوقت على نقطة نادرا من الصخر الأثري لأنه يبحث أولاً
وأخيراً عن المبعين الضاحك والمألوف في حياة البشر ، تروهم وسطهم جيداً إلى
جنبه ، حتى يرى إلى أن « الطبيعة البسيرة » في فانيا رفض الفهم ، ولا يجب
أن يقال إن هناك « بهبه صغيرة » هي وحدهم القادرة على مقاومة الكائنات ،
تتمثل بها مسجومة أجدلاً ، ينسج أسفاله حولهم الأساطير ، لقد حدهم الكولونين
لأنهم تلك الجملة موحداً لهذه واپس البلدية أرديين ، ويستقبل جود شتابيك
هذا اللقاء بفرح من « الإنسانية » التي تتبدى في قلوب الدكتور وبنر ، ونحن
رائعين جداً ، إن بلادنا تنقذ في يد الفزاة ، وبلدنا قد احتلت ، ورئيس
البلدية على وشك أن يقابل القاتع ، ومع ذلك فالهيئة روجه كآدم خائف
رئيس المجلس من بين بلها وترفع الشعر من أديمه ، إيها يشهد في غنى
قصصه قهلاً من « الروم » حين يسلط العزة أمد بالمرور تحيداً لتعيد القاد

« لقد بدأ وكان شيئاً ذريعاً الضوضاء في قاعات المرح ، وحلقت فيه طليقة » . وقدم القاتل إلى الرئيس أوردنيس كلمة الاحترامات « ولبررات البحارية والمنسية الى رحمت رب هذه » الزارة « صورة يتأثر بها حلت في بدايتها من « نظام » مثيلة إذ قتل من جنود الهند ستة ويخرج ثلاثة بحرب الاحتراف ، وفي أن أحدهم « ومعه امرأة كلها مهمة هندسية أكثر بها فزواً عسكرياً » . وهذا السبب يؤكد اتفاق الأثافي الإقادة على « التسوية الحالية » كما في « لأن الشعب يثق فيها ، وبالطابق المتبادل يمكن أن تثير الأمور شيئاً حسناً من هذا يجرى الاقتراح بأن يتخذ القاتل وأركان حربه في قصر رئيس الهندية إيماناً في كسب لفة الشعب . وتذهب اعتراضات الرئيس أوردنيس أودج الفراح « طمأنينة شهي قد انتحى » لقد يعجز في رجل جديد بشرية في استطاعتهم أن ينفذه « . إن شهي لا يجب أن يفكر الاحتراف له « . « البلية هي سلعة السلطة » . ويصاحب كل البلية بوجع الحجاب في يشبه اللؤلؤ . ولكن القاتل غفل لا يعلم هذه الوجهة المبني الفخا يسير به بعض مساعديه « فهو يترك أن امرجه في « مؤلف لا تقوم « والاستماع في هذا يمانس « الأخرى خلف الكواب أكثر جلتى « في تذكر حرب الأود وكطبة أنه شاهد في بروكسل امرأة صغيراً أمامها في حركة مفاجئة « شهي إذ تفتاه أسر الأمر ديباً بأرضها كانت قد غطت في عشر رجلاً بنسوس قبة طويل أسود « ولم يتوجه بعد وعلمها حوادث القتل « وجب السبب أكثر الأمر أهلك الشعب فيتميز « وأخرى معهم « فلما أعين بعضهم « بل إن قرأ أكثر في صليو صلباً » . ولم يكن يوم ذكرياته شهي قامته ديباً جزء من الأعاف « قد نزل الكاس ياتيت « قلعة أحد حبال القنايم وهكذا « يقوله لانسر « . بدأ القصة من جديد « سوف نقتل هاب الرجل رمياً بالزرماس فيصلي عشرين عشره جديداً » . ولقد تكلموا الإهداء يوماً بعد يوم حتى فوجئت الجمعية والعهول حين الناس « وكانت آوى « وسه حوريتك غلام أوردنيس أودج والدة الغناء للقتل « بدأت مقاومة الإقادة لانه لفتل على رجوعه بنحو من النافذة وكانت

« بولج » ووجه الكس العامل الذي أخلصوه ، هو ثاني الرواد في مقاومة
 القزاة ، بدأت مقاومتها باحتيال الإلزام بوندر الذي ذهب إليها في خلوها بقصد
 « الحب » ، كما بدأت المقاومة بتخصيص سيد الخراجات السرية ، وكان
 الرئيس أوديس هو أبرز شخصيات المقاومة التي ظلت في الظل طيلة أجياله .
 الرواية من قبل خداع القوي - حتى أعطب البايه أن هذا الرجل كان عمل
 الشعب وفساده ، وقد كنت كتشف القزاة سره حتى طاعوه إلى المصدر المحترم
 جون شتاينلاند إذا لم يركز لأضواء على فرد من الأفراد ، وإنما ورعه بالشمس
 بين الجميع ، فقد شارك الشعب بأسره في مقاومة الخطل ، كل فرد حسب
 موقعه من التخطيط الذي قام المقاومة ، ولربما عطف دور الشعب ، بعضها
 على بعض ، كما يختلف دور الأفراد أثناء مقاومة أحد القزاة ، ولكن هذه
 الاختلاف لا يصح « تميزاً » بين شعب وشعب ، أو بين فرد وفرد ، وبماضى
 في رأي شتاينلاند لا مجال لبطولة الفردية أثناء حركة المقاومة لأنها
 بطبيعها حركة جماعية وتنحيد البطولة - في الحرب العنصرية إلى بطولة
 جماعية ، بطولة الشعب المسلم الذي رفض أن يستسلم ويرسل شتاينلاند في هذه
 البطولة من عدة جوانب ، لا هي طريق الانخراط بالوجودية - وإنما عن طريق
 الشخصيات الحية التي تعيش المقاومة جنباً إلى جنب مع حياتها الخاصة ، فهي أنه
 يمكن أن « أتمسك » المصالح المادية بدلاً من تعطير ذات البعد الواحد إذا نتبع
 جوزيف طاحم الرئيس أوديس في حياته الخاصة مع زوجته آني ، أي مع
 الحفاظ المادية ، المثالية ، كما نابعها في نفس الوقت بالقيام أكبر حين ثور
 ٢ في إذ شكك المعنى بالإعدام على الكسائر عامل النجم الذي نزل لضابط
 بالليل ، تعود لموريس

- حباً ، سرى إذا مسيا الكسائر يسوء صرف بين يمين الشعب
 وسرب بين جندي أنا لي أتمسك في ذلك

فألفا جو. حب

٧ لائق متعلق ٢

خاتمة آي .

سوف أختل بعقوب بنعيسى

عقاب جوريف

— وستنك بقلوبك ريباً بالرحاص

قيلوا : أقول لك يا جوريف ، في استطاعة الأشياء أن تنهب إلى

بيد جد^١ ، أن يقضوا ساعات القيل كلها متجولين ، فاعلم الناس ريباً

بالرحاص

ولم يكن جوريف في كل شأنا له مجرد رجل يريد أن يعرف آربه ريبه ،

بل كانت له هو أيضاً آربه انحصاراً ، تلك التي قلب بها قلب واحد في

وجه آي صارتاً ، الناس يتكلمون وهم لا يربصون أن تغري بلادهم ، بل أن تلبس

سوف تقع قريباً ، انصبي حينئذ جوراً ، سوف تكون تحت آباء قلوبين جواً أنت ،

هذا هو اليوم الأجد في القروية ، ولكني ولكم شذائيتكم أكثر فأكثر

أما بطول الشعب بأجسه ، فإنه يصرخ منام جوريف لأي من علال

الشدائد بعدد يديها ويرى إعداء الكسندر وجولة مطلق ريبك التي خدات

بلا م نوب ، لا تنبع في سر الجهد الذي يسبح به الكتاب لمصعبه

الكسندر وحسن الكهف الذي يسبح به شخصية جوريف ، كما أننا لا نستطيع

أن نعرف بعض النحيط من محيطي آي مطلق ، إن هذه النحيط الأربعة

تشكل في يد سيجاً وحلاً يمكن أن نضعه في سيج ، الفئات الشعبية ، المشاركة

في المقام من موقفه ، خلص في إظهار الكناز القوي ككل ، أي أن هذا اليوم

في أول القدر ، هو الجهد الاجتماعي في القروية كما تمرد شذائيتكم ، لأن

هذه الفئة من فناء ، تشبه هي أكثرها صلاحاً وقدرة على الفسح ، لا هم

أصحاب بلصحة الركب في طرد النز

في الزمن الذي قد ناله رئيس البلدية أودري والظبيب ونتر ، أهما

من المواطنين الذين لا يعرفون في شهر واحد من أرض القوط ، ولكنهم يبدون

غاية السعد للبحث عن حل مني ، يكلفهم عنه مداومة لمساعدة أودري

يرفض أن يكون رئيساً المحكمة التي تطلعت بالإعدام عن ألكسندر ، ولكنه
 وساهم عن الطريق الذي ينبغي عليه أن يملكه لتحرير البلد من الاحتلال
 الأجنبي ، وهو يكتفي معظم الأحيان بكلمتين اثنتين « لست أدري »
 ويؤكد الدكتور وينر أن بعض تلك حادثة الرئيس حين يقول في صراحة قسمة :
 « ليس أمام الشعب أية فرصة للقتال وليس قتالاً أن يتصدى الإنسان للعدو
 لأنواعه البهيمية » - إن وينر رتبته للكلمات لا يرفع الرأية البيضاء ، وكذلك
 « ودون إلمة لا يستسلم ، ولكنها مما يبرهن من هذه الفرصة الاجتماعية من
 بعده الوسطى ، حيث تنزع وقت الأزمات أفكار النكت وأحياناً الرئيس
 ولكن هذه الفرصة بعيداً بعيداً حيث تنافسها بالواقع الذي يخلق من إرادة الشعب في
 لقائمة أسلحة جديدة م تحظر على بلدهم من قبل ، فليسهم لا يقعون من أنفسهم
 « بعيداً موقفاً سليماً » بل هم يؤازرون حركة المقاومة ويصدون أحياناً كثيرة
 قيادته وهذا ما حدث بالفعل حين قسمة « خورجين » ووينر وأد غداوة
 للدهول قد « نجا » من العيون ومن مكلمتهم « كالتغصن » ويكرز به
 حوادث القتل السري واللعن حدود الاحتلال ، ويكرز به حوادث التهرب
 لكذلك الحديبية وأنتهكت العسكرية بيلوروث وهذا هو الأهم - في
 وجوه البشر ومجربهم معال جديدة م نروها حياتهم السنية بها معنى ، ويستند
 بتأثير مؤلف أودين من الكلمة « لست أدري » إلى قلبه في « ألكسندر »
 « ألكسندر » اذهب وأنت تعلم أن هؤلاء الرجال لن يتصدوا بالراحة ، لا راحة لهم
 على الإطلاق حتى يذهبوا أو يتوتروا ويكلمنا حاجه بهو ، يصعرك ، في المظلم
 من يسميه يد بوشا ، في أحياء بلد آخر ، حتى زادت حوادث القتل والتعصب
 نسبة التعصب المتعلم ، فيحدثه وسائل المقاومة العامة للفراة الذين أدركوا
 الشكل الجديد للمقاومة فرح بعضهم به « هذه التعصب الجديد » وإلغاب
 للحوادث ، حتى فقد أحد للصدقة أعضائه وأصبح نفسه بالفرجة أمام هذا
 « التعصب » و « ألكسندر » والتجاهل ، ثم أثاروا الأعضاب تماماً وأبعد في
 الصرخ القريب من أعضائهم « هذا هو » إلى الصدور في كل مكان ، كل

رجل ، كل امرأة ، يحيى الأعمام ، ويفكر لحظة ويتأمل لحظات وتهيته
في حثريا لأد لتقارير الواردة من الخارج تميل إلى التعميد تحت لسانه ،
وكل التقارير الصادقة من هنا إلى الخارج تردد نفس العبارات أو الطريقة
لنفس شيء آخر ، اسبقته في حثريا هؤلاء الناس الخبيثين المترسعين في الكبح

وهذا هو المرء الثالث والأخير في قصة شتاينبرج المرء الذي يشعر به إلى التناقض
الحاد بين إنسانية العسر والفراسة العسكرية ، بين عقله ووجدانه . ونحن نشهد
هذا المرء في تكلماته التي شبه إدوينج الناعلي على لسان ألكاند « صاحب
الذكور » ومن الكلمات التي شبه الهليان يبيع حاد الهستريا حاد الناعلي
الذي يحياها جلالة برطمة في العبد ، إلى الوطن ، « يكون في مبدئي أن أخير
ظهرت الناس من غير أن أشاء أي ما » « ونحننا البلاد وما نحن أولاء خلقنا
نحننا البلاد وما نحن أولاء مطرول » ويصير مخدجها علم لجرأ على مبدئي
فيه « الزعم » مبدئي ، ويرسم شتاينبرج مقاومة موحية إلى أجداد القوي . فيكون
نعيب هذه القصة بالذات ، القتل حل يدي امرأة الضميلة التي أراد أن يحيا ،
ولم تكن سوى مولى رويو الكسندر

ولا تنهي القصة بانتهاء أو عريضة . فقد أثر الكتاب أن يعلق أنفاسه مع
استخدام حركة المناقشة ، وأولئك يردد « لقد خزي شعبنا ، ولكن لا أعتقد أنه
يخرج » بالرغم من أن قوات الفز وتبين أخيراً إلى « تحركات » أولئك والفرم
من آتيا كزيت ، اعتقاده كرهينة لعلها ستخرج من يثاثة لمدينة . ولكن
هنا الطبيب الناس من حضرة . هو الذي يعلن على الملأ أنه فاعلا
لهم يقتلهم لجد أن لديهم . جيداً واسعاً ورأساً وسجداً أن من أيضاً كنهك . ليس
بمبدئي أن عشرة . ليس تقطع بهم خليفه بأن كنههم . ولكننا شعب حريز
عندنا من الرعوس يقتل ما نعتنا من الناس . وفي وكهنا حاجة بنح الزعم . بينا كذا
يسمى ياب القطر . ولوردين يعلم ونحن معه . أن القصير الوحيد الذي
عقله الرماح هو الخدم . ولكنه يمشي في طريقه - جزعاً حثراً وأساعاً على
دير الأجل بهذه السرعة . يمشي كائلا إلى رئيس الجند « فكة » في خاطره

الرجال الأحرار ، وليس في ميسور أحد أن يلقى القبض عليه ، أنا رجل صغير ،
يعلمه ولثة مسخرة ، ولكن يجب أن تكون نمة شريرة في الرجال الصغار يمكن
أن تنمو إلى شيء » ، الرجال الأحرار لا يستطيعون أن يبدعوا حراً ولكن
ما إن تشى الحروب حتى تنبلم القصة على القتال في عمرة الهزيمة .

ولذلك هي القيمة الكبرى ، والقيمة ، التي يمنحها لنا ختاتينيك ومور
الثلاثة وهي القيمة التي تتجاوز جميعاً معركة إحدى بلاد الأروبيج ، كما
تتجاوز المعركة ضد الفلاني ، ذلك أنها تستمر في خيال البشرية وتاريخها دون
أدنى لبطلنة الإنسان في مقابلة القهر ، وهو ليس بمرأى بمرئاً ، بل هو الرمز
الشمس للوجود الثلاثة التي اختلطت رواية « أهل القصر » من أرض البشر
ووالعوم . وهو ليس رمزاً لأحد الأبعاد التي تسجها ختاتينيك وعلة وإفنان ،
وراء هو رمز الأبعاد الثلاثة : الإنسان والكون والأجناس ، وإن بلغت عمية
التيح درجة من المهارة لا تمنح بعداً واحداً فريداً للفراد بالعبء المركز
والقصة - طبع الأسماء - قد تكون رواية هي قصة « الملاك » لمقاومة أحد
الشعوب ، لا تمهد أو تبنى . كما أنها لا تسجل أو تروخ . ومع ذلك فإن
قوسها الكبيرة البالغة أنها استطاعت بعد قدام مورها السابق الذي حكم على
مؤلفها بالإعدام في سببها من أجله ، أن تتجاوز الزمان والمكان وتطقت القدرة على
القيام بالأكبر الثلاثة في وقت واحد . فهي ما تزال تمهد الطريق للقرار عند
النظم بما تحصل في طبها من عبراته بقبالية ، وهي تواكب مقاومة الشعوب
تد القهر والحديث كما ياكبت مقاومة القهر القديم ، وهي تخرج لإحساسه
المرحل الثابتة في تاريخ الإنسان .

* * *

على غير هذا الشعب يعالج أنفرد به مألوه هذه القضية في روايته المحمية
« الوضع الإنساني » وهو هذا كان يعلوه مع ختاتينيك في اصطلاح ذلك
مسافة موضوعية التي للفصل الكتاب من غاية الهجرة - حيث تدور أحداثه
« الوضع الإنساني » في الصين - كما حارت من قبل أسباب « أهل القصر » ثم

الرواية فإنّ ما لروى يعود ليهختلف مع شأنا إنّ أشباه كثيرة .
 حتّى يبرّخ أعوامه بالتساوي على الأبعاد الثلاثة الكبرى الإنسانية والقوم
 والاجتماع ، وهو حتّى لا يصرخ على طود الرواية بطلا طرداً يمشى وسط
 الأحداث كمنور وحيد . ومع هذا فهو يتناول اليد الإنسانية عنكبوت جديد .
 لا يبحث من نملة على ما هو مجرد دعام ومشرق بين البشر حديثاً ، يتجاوز
 به الإنسان حدود الزمان وأصول الحكايات ، بل هو يبحث عن « إنسانية الإنسان »
 من خلال تجربة الفرد الموثقة في الذاتية والتجارب من هنا لا يمل ما يروى
 لتجربته بالمشاهدات بكاميرا سينمائية . ولذا يتبلّد التوافق عند فرد من الأكرام
 لا يأتى بطولاب تداخلة عن المادى والمألوف . ويحاول جاهداً أن يستكشف
 أصله هذا الفرد بأن يفهم أن « موقف » عيسى أدقّ في « تجربة »
 هكذا يراه يطبع ، تنبئ في تجربة مع طوت ، ويضع « كعب » في تجربة مع
 الحرية الشخصية ، ويضع جيسور في تجربة مع الألم ، بل لئن أذهب إلى
 يمينه وأقول إنّ ما لروى لم يكتب « الوضع الإنساني » عن المقاومة الشخصية ، ولم
 يكتب « للمقاومة » ، وإنما كتب « في » المقاومة . أى في المقاومة متعبه كتاب
 « التجربة الشخصية » للأفراد ، ولم تكن هذه المادة لتمام كتابه المقاومة هي
 « مراة » التي وقفت صديها كل شخصية من شخصيات الرواية « طويلاً
 أو قليلاً ، مباشرة أو بصورة غير مباشرة ، على مسافة بعيدة أو قريبة من
 ذرية تفهم صيغة الوجد الحادية أو من مواجهة أمنية تظهر لوجه كاملاً
 في غير ذلك من التوضيح التي اتخذاها كل منبر تجماع ثقافة وفق ظروف
 عديدة أسهمت في تكوينه وفي ثقافته أمام مراة . ولكن مراة من نوع خاص ،
 هذه التجربة التي يعجز الفهم فهي لا تصور السطح الخارجي ، ولذا
 تلتفت أدب التجارب البشريّة للصانع الحكائي « ولتألقه فسره في هذا الوجود »
 ويرجاء ما يتجرب بنا في هؤلاء الذين يشاءنا في سلوكهم اليق أفرافاً حاديين
 لا يأخذون شيئاً حريفاً غير ما يروى ، يتبين لنا جرح مطروحة « الإنسانية » ويبدى
 انحراف غير المألوف . وما لروى يقول لنا في هذا الصدد إنّ البطولة ليست امتيازاً

لطاقمة من الناس دون غيرها من البشر ، ويردف أن البطولة في ذاتها ليست هدفًا يسعى الناس وراءه . وإنما البطولة هي التي تسعى وراء البشر ، تلاصقهم في حياتهم وموتهم ، كل عطف أولاد الكتلة والكم . ولكن هذه الملاحظة لا تنحصر في كل فرد ، وفي كل لحظة ، وفي كل تجربة ، بطولة من البطولات . وإنما يصح أن نكون هناك مجموعة من الظروف الموضوعية التي تخلق البطولة ، منها تناقضات النتائج مع الأسباب ، ومنها مدى هذا التناقض بين خلق أبطال رغم أنفهم ، أو حرمان أكثر من بطولة يستحقونها . ومهما أدى هذا التناقض أفضأ أو أحيان كثيرة إلى تعزيز البطل والاشتهاء بقضته إلى نوع من البطولات التراجيدية .

و«الوضع الإنساني» غير متعده نهاية التراجيدية الخاصة للبطل الشعبي في القصص تبدأ المرحلة التي انصرف فيها الحزب تحركاً يسرياً مدمراً ، وهي مرحلة التي برز لها بدم ١٩٢٧ . وكان مصدر هذا الانعراج هو الإصرار على تحقيق الثورة الاشتراكية في ظل مناخ سياسي واقتصادي واجتماعي لم يبدأ بعد إلا الثورة الجليلة . وعلى الثورة التي شادت فيها الشيوعيين ، ولكنهم لم يكونوا وحدهم ، وإنما شاركهم حزب تنانج كان يشكك فيهم عن البرجوازية الصغيرة التي تناقضت مصالحها حينئذ مع مصالح الاستثمار . وفي أسس الحزب البرجوازي بأن البرجوازيين يدينون إلى تصفية البرجوازية أثناء تصفية الاستثمار ، بأنهم نشائج كأي تشريك يندمحه أسطورة في «شلفهاى» نقب عنهم جميعاً . وإلى لا تعني لتأجيل هذه القضية في كثير من القليل ، وإنما يعنيه هذا التناوب لمقد الذي أدى إليها ، وانكسارات هذه العقيدة على وجدان الأفراد الذين جعلوا حياتهم من أجل «العصاة» المستقلة ، والاشتركية في آن وسب.

وعلى التفرس من «أولئك القصر» ، حيث يربى كتاب، إلى نوع من التبسيط ، يهدأ منرو في الوضع الإنساني إلى نوع من التركيب . وصورة عملة تكون أن يقال إن أحداث مقاومة البطولية في هذه الرواية تنسج بين فريقين الأول هو الكتل البشرية المنيعة خلفه مصانع النسيج ، أولئك الذين يعمولون

مند طفلينهم سنة عشرة ساعة يومياً ، و تشعب من قفروج وإعداداته والظنون الخائفة ، و ومع ذلك تألفت من معظم هزات الثورة التي تنبش بالخطابة تشعب من بعض ، و القويين الذين يشكلون من الأحياء الفنية التي تحولت إلى أهدى وجمال المال الفرنسي واليهاليين « أعتقداً منذ ، وحوار وويليان سجن خمسة لا يوجد فيها » ، و ينادون لا يضح الخريفين في مقابل يضح اليطس مند البسامة ، بل هو لا يحمل المركة الرئيسة في الرواية لظهور بينهما ، فذلك أنه يندج خسارة القويين في مواجهة السائق الاجتماعي ، كما يندج كتيبته في إطار صهر الإنسان المصير للثورة والاضرابات التي تشكلت من ألسنة الياء الدرامي و والفرح الإنسان « بل إن حوران الرواية قد اختير بجهل عميق وإيمان للعكر ، لأنه يكاد أن يبرز العمل لظن في كلمتين قاصتين ، فالوضع الإنساني للشخصيات الرئيسة في جانب المقاومة هو الذي حددت أفعالهم المتصيلة لمأساة التي وقعت عام ١٩٦٧ ، إن نحن وكيو كانوف يصرح كل يوم مسانه خاصة ، التي م تنقلض لحظة واحدة مع الحاسة السائلة ولا يتكلف مال و نند بنطه حب بقاً رست في أب « عد شكر الجلس كور مثلاً ، هو المتأخرين الشيوعي الأسى تعرض الفينة المركزية تماثيل عطله كلها ، ولكن بالآلة م أنه هو فقد كان بيا هذه التماثيل وكأنت الفينة شنتها في سرى مسرى النصارى في حرقه « وكان مواطن ضامها هي سرورهم الخاصة ، و نحن فقد زعمنا التي فصله حويلنا عن الصين وظلوه هي العالم ، ثم فهم أن كل شيء « يمكنه أن يبقى على نحو مجمل هذه الفرة من حبه « مفصلة» إلى معنى البطولة « فالمعنى السياسي كان يرب في حركته معنى ، و « يحاسبه البطون كان باللب فيه بتأية نظام يعرفه هي نفسه لا يبريراً للحياة » ، وكأنيك ضارك في أحداث ١٩٠٠ في روسيا ثم أفلت بأحجره هي الضعفة ، ولم ير في وجوده أية علاقة إقام يستألف منطه القويين في بلد كاشيون ، ولم يضع الكاتب في مقابل هذه الشخصيات المناهضة حشاً غازياً يكتش أب صعد منه مؤلفاً صارماً محدوداً منذ البداية ، وإن هو يؤثر أن يضع في

موتيل. وطريق هذه الشخصيات عوداً للرأس، التقليدي هو «فيران»
السماز الفرنسي يرتد وامتدادها المال وهو الرجل اللد لا يسميه الضم
إلا في كثرها «الخاص» الذي يذعه في «يستقبل» لكمين الوزار في
باريس

ربما تشبه حياته الرواية عند ما نرو بالخيال أحد الماسر في قنق ،
بأحد من جهة تفرغاً بالخصيص على أسلمه من سبعة راسية على القامق
وهملته بالخير ، وذلك لاستخدامها في القليلة المشركة مع الكونسلج ، من
أجل الخربة الطلية . ويصبح تشن في أول جرعة قتل يرتكبها في حياته
تضرب بالأسلح الرطب كلها قطميرة السور ، الموت كنما يجذب بمقابل
هذا النجاح في القتال . وأسمه العلاقة بين نقي واللوب ، أشبه ما تكون
بالعلاقة بين كائن وكائن حتى إنه تعدد أن «صادف» الموت أكثر من مرة
فأضيق «كاتب شرايين الدماء نصب كالتقنيات في الماسمة سيما يقرر
مضيق الضم » ومع هذا م عك وحانت الفرصة كالمعجزة إذ تلتقي
المشهور مع الكونسلج . فإحدى تشن قريباً شخصياً لا يسميه فيه ، أن يقتل
نشايج كأي كنيك بالرغم من التنايد السبعة المهددة الملاحيات المروية
لقد أحس في لحظة أن القصيدة العامة تعاطف مع قصيدته الشخصية في لحظة
حادثة لا ينفها مرة إلا مرة واحدة في حياته . لذلك اختر أن يلقى نفسه تحت
الحرية التي تلت تشانج كأي تشين ، ويعتقد ولكن تشن أن يكون بغيرالفة
الحرية هذه مرة بالذات ! وذلك في المقبرة القاسية التي سقطت في المارو في
سوء هذه الشخصية . لقدرة التي نعتق له النجاح في التل حتى لم يكن في
حاجة إليه ، ثم سقط في القتل في مرة الوحيدة التي كادته أن يعطي حياته
مسي . وبشكل تشين في طوب الرواية ومضيق واحدة «عقبة» تسج مع الرواية
القاسية للثورة الضمنية أمالك . لقد انتهت حياة كيو انصاراً في مسكر
الاحتلال ، كما انتهت حياة كاتوت ومياً بالرماس في مسكر الإعدام
« - ولم يكن من شك أن أنهم هالكون جميعاً غير أن الفوق «الخير» هو

ألا يكون مفارقةً ؟ - وهذا هو المصنوع الخفيف القوي ، إذ أن غائبا ليس في بندقى الموجات الثورية وهلاك بعض الأشخاص ، ربما تكمن هذه الحاجة في بقاء الصين ضاحكة فوق كل التكتلات حتى إن مارو يتشأ عبر المنى بما سيكون عليه في المستقبل الذى أصبح عليه بالفعل فيسند مشيها للزمانيين القريين وبأولى قيادة الورم ووراك ، حيث يرجعون نهاية تشايع كائى كذيت وانعصر الاشتراكية ، ويدافعون بهم أيضا ويؤكد الكاتبة هذا المعنى ثانية حين يفتح همدان إلى اللون « قى الماضى بناتى لميا حين خرجت من مصنع » أما الآن فقد بدأت أحيا حين دخلت ودفعت هى المرة الأولى في حياتى لى أحمل فيها ، وأنا أعرف لماذا أحمل - لا متلوا في صير أن أمرت « كما كانت حالته في الماضى » ولقد مررت الثورة الآن مرض وهيبه ولكننا لم نعد « كان مرض الطنونة اليسرى الذى تصعب بنة الميلا » انعزافا ووراء مارو تنصيصا موضوعيا أبنا ، الوضع الإنسانى الذى كانت عليه الصين حتى إن أحدهم كان يجرى ما قام به تشرى قاتلا « إن حليال الديكتاتور هو واجب الفرد نصر نفسه ، ويبنى لصدته من العمل السياسى الذى تعلمه القوي المصاعية » لهذا كان الحزب يساري قد كان تشن على سار الطوبى ، ومع ذلك أن شيئا ما أكبر من الانعزاف لا يذبحى وهو حنود هذه الرزية ووجع البطولة فيها « كان يؤدى حورده بمهارة بالغه حتى تنهد كلهم وشكاتها ، القدر ، واليمنى أكثر وشكها استمية ولكن مارو يها ، انصير « اليسرى الذى يتجلى في الفرد منه مؤننه وشأنه ويطوره » إلى أن يكون - لهذا لم تكن البطولة في « الجمع إلى - إلى » بطولة الأفراد ولم تكن كل بطولة لصاحب فقد اشكك الثورة وإلى كاتبه بطونة الصين كحتمارة أو بصناعة معلمة كتاب بطولة الروح الصبية ولقد ورد هذه البطولة لم تكن « واولا من الذين خلقوا » من الذين قاموا ، وإلّا كان واصلنا من قديم زواى تناوب علوا من التبريد والصوب ، هو جيمور والد كبير الذى كان يقول هؤلاء ، الذين انما هو هؤلاء « إن لا كنية يسند

مذهباً ولكنك إنهم ، ولا ينبغي أن تكونوا ماركسيين لكن تكونوا من حتى
 وتما لكن تنصروا هذه الحياة لأنفسكم » . إن رمز البطولة في قصة القادوس
 العصبية هو أيضاً ما نسير حته امرأة أحبت زوجها حتى موت . هي زوجة
 كريمة في كل ما إلى جيسو ، وحتى الآن ، بعد أن هزمت سياسياً ،
 وأوصفت مستعينة ، تكبد جهادات سرية في الامة . « يا دمر في رة »
 لهذا أنهم ينامون من أجل قضية بشر آخرى لا يسبب حياتهم السابقة . وقد
 كتب أوتو : لقد استيقظوا واليه من يوم وإن عليهم فلاحاً قرناً ، وإن يعرفوا
 لنوم مرة أخرى . ولكنه أجاب أيضاً إن أولئك الذين منحوا وجههم بالنورة قد
 تلاخاطة مديون ياتس ، لم يكونوا خلالاً كالبشر المايرين . « دمر أخصائهم
 مغرمة ، أو تضطرب . « يا أخصائهم أمراً » . « أجل . » . إن الناس
 لا يزوجون إلا ما أمكنهم أن يتموا ، حل حله تعبير « المارو » . يقتضي راحة
 « الوضع الإنساني » محمدي كاميلير ، أوصفاً للرأسماليين القريسيين ، و« لائحة
 خيس » . « يا له كبر وياي راحة » . « يا المتهادان العاد يقصمان الكلمة الأخيرة
 المارو . « هي الكلمة التي تعني أن التناقض سطحي في الحقيقة ، هو
 التناقض بين الشعب في مجموعته ، والامتصاص الأجنبي . « لأنه إذا كان
 الشيوعيون قد أعطوا برقع شعابهم يساومة أثناء حرب وطنية ، فإن نتائج
 كأي تفكك كاد منم بلادة للشعوب من سلك دعاء الشيوعيين دون أن يتمكن
 من اختيار النسيجية ، و« طلع المارو في سريره المولار الأمر يتي في إندرا
 وأمية بما سيكون عليه لحد »

حل أن دمر البطولة في « الوضع الإنساني » لا يقتصر على شكل « المقاومة
 في حقلها الإدارية والوطنية » ، وإنما يتجاوزها إلى « المسألة الأكثر شمولاً »
 وهي القضاء على جميع بين التقوية الشخصية والقيمة العامة . « مهدي أتي هذا
 اللقاء . في ملدي طويل وخلال منجيات الثورة يستعاضها . « لحد سارية
 ترقية حادة هي انعكاسي للمأساة الكبرى . « ليس انعكاساً نظائرياً ، وإنما
 نتيجة التداخل المعقد بين التجربة الشخصية في حياة كس أو كبر أو كاتوبه

ويبين الصبر به الثورية في حياة العبد . ولعل هذه الصورة لدى مالرو وتصوره
الكبيرة على فهم العصر وما ذكره العميق في القائمة القصيرة هي التي وضعت
وإتته إلى مستوى النبوة ، فقد ولدت الصين الاشتراكية . وانطوى نشاط كل
شئ في التاريخ بحث جناح الاستعمار . كما أنها ارتفعت إلى مستوى التاريخ
لأنها تعد لتعطي لوثائق النبوة من تلك المرحلة الدامية في تاريخ الصين الحديث
وهي إذا كانت قد ركزت الأمور على هذه القوس قد طأطأ ، ربما قد تناولت
البدن الاجتماعي في حراجه البطولي من إستراتيجية الأفراد . وصحة العبد ، أو من
جوه الإنسان القرد ، وبين . روح الصين وحضارتها .

« »

تقدمه « أول الفصل » مع « الفرض الإنساني » في تلك المسافة الفلسفية التي
تصنعها الكاتبة حين تستمد طاقته الفنية من روعة غير يهتد الأصلية . فقد
سجلت الأمور كفتح الشعب الروماني ضد القرى ، وسجلت الإغترى كفتح
الشعب الصيني ضد الاستعمار وكثافة الانقسام في شريحة صمود المقاومة
ويختلف هذا للرد من القصص عن الإحمال التي تتولد من « الفرد » عامة ،
ومحاكاة إلى شكل هذا الفرد وتنتهي إلى نفس البيئة التي ينتهي إليها الكاتبة .
فالقصة التي تتناول موضوع المقاومة من خلال « الحماة » ، كما هو الحال عند
شندنيك وبارو ، تختلف عن القصة التي تتناول هذا الموضوع من خلال فرد
من الأفراد . وقد عمدت إلى اختيار قصص من أدبيات مختلفين ، لتوضيح هذا
الانقسام من ناحية ، ولتستكشف ردة الفعل في هذا النوع من القصص من
ناحية أخرى . والقصة لأولى الكاتبة البورويي ، تعاصر ميخائيل نويروف
صاحب « سر الدوا يتزايد في طموه » و « الأرض الباردة » . وقصته هذه التي
تناولها ميخائيل تدرج في بلبل الرؤية القصيرة ، وهي قصة « مصدر إلهام »
يقدم لنا نويروف تلك الكلمات « معنى أثمار الناس المندبر في حروب
لأجيال . وسندنا قد اتبنا في أيام بحروب الوطن أنه جعل إلى الظلم كله يعرف
الحملات الروسية و سالت وصفااته الفدائية ولكن تلك حروب أظهور جنات
في ضوء آخر عاماً »

والقصة التي نكاد في بعض مقاطعها أن نتحول إلى قصيدة + هي هنا « القضية الأتية » التي أورد الإنسان السوفيتي لا اختلاف واحد في صورة جديدة تماماً ، وكان أندريه سوكولوف مجرد سائق بسيط أصب لثاء وتزوجي وأجيب بها في ريتين حتى أقيمت بوان الناشئة فطلب للتجديد : وظل يقاتل في الجبهة حتى مظهر من عام ١٩٤٧ + حيث تم أسره في لحظة لم يتوقع فيها أن يجر فقد نفذت الأخيرة حياة من بطارية المدفعية التي ينبغي ، فطلب منه قاتله السرية أن يسمح له حتى يصل إلى مقر جداري لغرفة - مصنع أندريه لمسهجن ، ولكنه أسر بدلاً من أن يصل - يسرق مع الألفاظ للظلمة من الرصاص إلى حركات العمل والتعبية في ألمانيا - وقد شتمت يد من حجاج على غير الله يقوم بحفرة طوق الواسع كقبرة وميله من عربة وتأتي حيله القضاة الألمان ، + الميريد سوكولوف الأسير رقم ٣٣١ ثبت الأملح + وبعد المزم حول أنه سيموت - ويرتبه به نفس اللصقات التي عاشها حين أسر فقد على نفسه حينذاك من المال كثير - تذكر وجه التي دفع بها لحطة الوديع فقد تشبثت بأفكاره وبعده سولي صديقه آدم في ثراه ثانية - يذكر الأعمال الضخار يوم واجهوا لا يهمهم شيئاً ما يجرى في حديقهم - وتذكر بغيران وروفسه ذكراته فجأة عندما تبه يدا أن القضاة الألمان يساووه على شره العسكري + ويطلب منه أن يشرب منه فشب انحصار النازي - وقصصت بعزات أندريه على القضاة اللغو في كلمه واحدة لرافقه الموت + هي كلاً رفض سوكولوف أن يركع ، أن يساوم ، أن يخيا بالكرامة ، لأن كرامته توحده ما دام مع كرامة خطه - يس ليبي السمعية « كفافه » القضاة الألمان بالميز والتعمر فأعده روزمه حل زواجه الأسري - واستبدعي فانه يوم يعمل سافراً بين برلين وبيوتنام يحمل في عرشته أسود القضاة الألمان + وتصل إلى مدينة برينستون فأمسح مع القصر مدفعتها + هذه أول مرة منذ عامين أصبح فيها موزيقاها - هل تعلم يا أخي أن قلبي خلفها - أهدم كتب أعزب + سبها كنت أذهب لأخذها إيرينا + لم يكن قلبي يمشي في مثل هذه القوة + ، لقد واهه فرصة

الغرب إذا ؟ ولكن حتى يهربه يحدد ٣ أسابيع هذا جهل وتخطيط محكم أن يصل إلى حدود نسبة الموضة معه هذه « غدي » التهمة : الصايغ الأثافي الذين كان يعمل معه ، مقيماً في سائلة إعدام وقد جرحه من سلاحه وحصل أندريه على رصده من الكوبنتين بديام تكراراً له على بطولته ولكن القصة لم تنته بعد ، لقد كان الوباء الأكبر أن يعود بعد خيبة سنوات طويلة إلى زوجته وأولاده .

لم تكن قد طارقت عيناه بعد من يوم لحظة التراجع خير أن الحروب قد كانت قد منحه وديام البطولة فلما قد منتهى عليه بالوباء الأكبر ذلك أن « الأكان قد قصصوا في يوم من عام ١٩٤٢ أصبح المظاهرات وأن قذيفة كثيرة سقطت على منزلي وكانت إيرينا والبنات في البيت واتصرت في موضع المنزلي حرق غرضة ، أما ابنه أنطون فقد كان في المدينة أثناء المظاهرات ، وحصل في الحارة فظهر في لفرة ورجل على الفور . » وقبل أن ينصرف قال للجبار ربه سيدجبل المنطرح في المدينة « وهكذا » - يقصد أندريه سوكولوف « كان في أميرة بيت وأنتم السواب الفوائد على جرحها وإذ هما يتألفان في ثانية وأصبح وسيماً ذلك أنه في المختبر كان يتوجه كل مساء إلى أميرة بالأولاد في حديث طويل يقول لهم فيه أنه سيولد لأنه سيبس الولد وقد حصل النقص » « قد فقدت أنكلم طوبان حديث الطامير مع لمبات » ولا يحتم شولونجوف عند هذا الحد قصته : بل قصيدته ولما لجسد ليمونيا فشمدين أسدما للمكان الذي عاد من أميرة سوكولوف ، صبره هائلة ملقها ماء صندره سحب بها حشائش سبلة ويرين عليها صمت كصمت للقاهر « لم أستطع البقاء هناك ساعة واحدة ونظمته القطار في اليوم ذات هاتماً يده فراقى » أي أنه كان صورة ثابتة بلايين الذي يظهر من الحفرة وأسرع إلى أميرة . أما لحشد الثاني فلم يكن مشجماً برياً إنما كان المبروم لا تزال تتابع طوائفها وأغرضها الصفاء « ومع ذلك في ذلك المظلمات من الصمت الحزين يدمت في بذر الصورة التي كانت تدهو في بيت من قبل ، تلك الدنيا الخاصة الأوجاه للهبة لإجازات الرجع المبيحة لاقتصار الحفرة الأبدى على الموضع » - هذان الوجهان يندمسان في مصير

الإيمان ، من وجهة نظر شولتسوف من وجهة نظر « تصيد الحياة » وصراحتها
 اللاهوتية هذا المبدأ تكاد تنهى نفسه حين وصلت إلى أفقره رسالة من الحياة ،
 من ابتداء الرافد العظيم « . ولكن اللقاء لا يم ، والقصة أيضاً لا تنهى ، فقد
 من تضابط الثوب مصدرة ذلك الصباح في مركز بطارينه ، كالتأثير آخر قرعة
 في وكسر أمل « . ، تلك هي صيغة الألب سوكولوف قليل الخاتمة بقيل ، ذلك
 أن القرعة لم تنجح ، والأمل لم يلعب . الأمن هو ذلك الطفل الذي اتقى
 به جدد ياب أحد المطامير ، مرة وأنتهي وثلاثاً ، وأحياناً جرد على أنه يعمل
 الطفل من فوق الرصيف ويأمنه إلى اليأس ، إلى الصعوبة التي اختاره من بين
 الناس جديهما ، جازبه وروحه التي لم تنجح « كان ذلك كثير القرمز ولكن
 في بعض الأحيان يبدأ حياة وسفر في التفكير ، ثم ينظر إلى من خلال أهله ،
 المطرقة الخفية إلى أهل ، ويعود أمثل هذا العصور الصغير يعرف الشد ٢
 هذه أمثلة لكل صه ، وأسأله أين أبوت يا قاتل ؟ فيفسر لكل في الحرب
 وأمنه ، قلبه خفية في القطار وهي فيه ، نفس القصة التي كانت تنكس لأهل
 أن يحكيها هو أنه عاش بأهله هو الذي مات ولكن شولتسوف أراد أن يسج
 قصة ملابرة ، أراد أن يجسد رمزاً جديداً للعلوثة في قصة نظاومة الروسية
 قروم القاتل بأن « مصير إنسان » ما لا تحدده خدشات المروعة سماً فلم
 بمنه أتدريه زخم وجوهه في خط النار مما تده أمره وهي في بيتاً آمنة ، صاب
 أناطون والقيوب الروسية ندق على أبواب برلين أجبرس النصر ، واتفق أنلديه
 سوكولوف بالطفل الصغير ، واليوم السوداء تحلل حينه يكون المعركة الشهيرة
 التي تمسك في قاعها إيرون والبيان التي برز اليلولة في المقادير السوفيتية ،
 وهو « الامتزاز » الذي يتولد من الحياة وتكون سماً من الصفر ما هو
 سلمي وما هو زحاجي في حايه وأمنه في الوجود ، هذا الزمر أيضاً هو الحاجة
 على كلمات مولوتوف الأخيرة لا يتهاون ، جهنم هي دوى قد فها وروعة
 الحرب بلية لا مثيل لها على التربة ، ما يدعي لها المد ٢ ، وهكذا لم تنه
 قصه بل قصيدة — « عصر إنسان » حياة أو موت ، لا ماخر أو مستقبل ،

ورقة «الاستمرار» مقلب فنانة مغير للقشيات باب جليظة خيرية للكاتب أن يحكم بها عليه القى دأنا ينسى مثالا يعود «أبغرية يظلم من الأمر قنازي جليظة للبطولة» أو أن ينسى مجتهد ووجهه وطقليه «فتبهر بملامة» أو أن ينسى بالهيب أبه إلى السيرة «فصمن للجيل بفضيل» أو أن ينسى يثبت هذا الأمر على أبواب النصر «فمنى الفرد ويهتف بفضيلة الهامة» لم يرد شيوخه أن ينسى بالقصة باستقرار أحد طيل الصراع «أفيا أو لمين» ولذا نراه أن يصبح فتبع بالطفل في تولمه لحدث هذا يحبه ليد «أو في غمرة المظنة اللطيفة بين المراهب المرحمة في غمرة «الاستمرار» وهو السمة البارزة في المقامة السوفيتية «ورمز البطولة في

أما القصة الثانية التي تلتقي مع قصة شيوخه من حيث أسماءها على «الفرد» كسامة خفية حيث أن رمز إلى طرفة غريبة بغير في حيز ضيق يدعم لقاء بالرواة القصير «في قصة» صلب البحر «التي يرعاها البعض أشبه ما تكون» بمصعد قصير «طولة» سباري «رواة» لصبرا «وهي لقصة التي كتبها ريند روسي العهد بسمه أسماء صهاراً أثناء المقامة الفرنسية هو «فركور» وقد كتبها في أكتوبر عام ١٩٤١ ولكن نشرت في مطبوعات «متصعب الأول» السرية يادرس في العام الذي يليه ولقصة تالاش «مسير الإنسان» التي سبق أن ناقشه شيوخه «ولكن من وجهة نظر «فرنسية» وقد سمعت أن أولي من وجهة نظر فرنسية لا من وجهة نظر فركور «لأن أسماء أرواحه ظاهرة متحركة بين كتاب وشراء المقامة الفرنسية عند النائي في حرب العالمية الثانية «وهي تدمر النطاق عين «الروح الفرنسية» التي تلحقها قد يصور كتاب في أدهار أوجول «وربما هي التي دعت كاتباً كالرو أن يجعل من ملحمته الرواية دفاعاً عن «الروح» الصينية «لأن أن سعد الدفاع الأول في جهة المقامة عند الفرنسيين «هو ما اصطلاح من سمته بالروح أو الفكر أو قوسكاي «وهو أبجاً ما غيل بعض التقاد إلى تسميه بـ «جوهو» الحضارة وإلّا تسلك والتاريخ الدفاع من هذا الجوهو هو فتحة الرواية في كتاباته

المقاومة عند الفرنسيين سواء كتبوا عن مقاومتهم أم لم يكتبوا عن مقاومتهم في «صمت البحر» أو كتبوا عن مقاومة الآخرين كما فعل دارقوت في «الوضع الإنساني»

ويذكر على التتبع من شاوليفوف لا يركز الأخير على إحصاء شخصيات المقاومة كما يتحدث أنثريه سوكولوف، وإنما يركز على الأضواء على إحدى شخصيات العصر، وهو صباط من لوب التناهي في ميماء على أسرة مربية وفي التظلم الذي فرضه الألمان على بعض الأمكن التي تلبس بالاحتلال واشتد بها حاجتهم إلى «كس مخوفة للضباط» ولا تضاد فيكون. شخصيته الرئيسية من صفر إلى الأبد - تصطب - بل هو بختارها شخصية محبة جديدة بالاعتماد فالصباح شلب وسم ونهذب وشقف ورووي الموصوف بل يؤلف بها، لا يتقل من الأسرة التي «استضافته» بما يتعرف أيا في عائلة «غزو» بل حاول جاهداً أن يبدو في ثياب الفسيف الماير وكما كانت الأسرة مكونة من شيخ كارب النباه وابنه أخته القايه التي لا تتقدم عن شغل قصوف - قل حرر فود نرباك كل ساء بتكني عبا شعراً من قصه حياته دون أن تبدر فيما آبه بادره نشير إلى أنهما يستعانه كان صلب فرنسا منذ الصغر، وكان يؤمن بأن الحرب بين البلدين ستنتهي إلى أن تمنح لكاه فرنسا حريتها، وأن تمنح لرب لكاه رقبه ومدوبي، وأن تصادق الشعب وتتدغم بهما أواخر القبة والشاه. مشتركة يذكر تشيع والفتاة لم يعرفاه ألقى التناات، فكانت يظاير الصالة التي يجسدت فيها إلى جانب الخفاء بالصورة التقليدية + «أعني لكها ليله سمينة»

ويترجم إلى حرفه في صمت و«نظاير الصمت» وتكون شيئاً وثيقاً إلى صمت كيثه مثل هباب الصباح، صمته كتيه ورميح، هسكون ابته ألقى، وسكون أيا أيضاً بلا ريب، كانا يتكلمان هذا الصمت، ويعزلانه إلى رماس «كما يكون الشيخ في رايته للنص» ويدأب الدلائل تقول في هذا الصمت يقول في مختلف صايرخ بشعر يحبه القبط بالاسمرام، ولكنه لا يملك في نفس الرقب أن يترك لهه ريب في صمته البحر الناضب الخيف تلك هي الروح الفرنسية التي «كتشفها» من قبل في حشرات الكتب والفوسات

والأنعام ، تلث هي الروح التي صعد من سمودى الثامخ بالمسب القتال
 واضطر لأر يصرف بها سهداً ، لا يمكن للرب أن تشتط بلزادها
 بين قواعداً للتحسين دون أن تحس بأنها قد أصبحت كبرياءها نحاس ،
 ولم تلب كرامة المسب ، الخلدية ، واستادز سهدا في السفر إلى باريس للتع
 أسبوعين ، ثمراً لخلل هذه القدرة للتعبيرة ، وبصورة عاجلة ، أنهم يتحاشيان
 الاضرار الشجاع بودة عيشه تجاه ملك الرجل الغريب ، ولكنه عاد ، عاد
 أكثر صوته لما كان صبه في مضي ، عاد عزلاً معصور الفزاد ، وبعد أن كان
 الصبح والثناء صعدان بصرف كلنا شامدا ، عاد هو سلك أن عاد بفض
 يصره إلى الأرض ، لقد أصبح بزملا ، في باريس ، ومن سبهم أعاد النبي
 كان يكتب للشعر فتدوين على بشي النارية بؤ وحش ، مخلص ومقتنع ، ومناه
 هي الماسة في رأي فرير ، فقد طائر له في باريس هو تنصير ، أتا سمرق
 فرنسا ، سفي ، على حدودنا مية أخرى ، كلا ، نحن تسنا موسيقير ، إلى
 اليصة يست جيم شاعر ، لما قد تنوا أنجلنا لفرير في اعتقادنا ، من أجل
 سريشام المديور ، وقبضكوا أيضاً ، نحن تسنا جبالين ولا مفرجين ، إلى الفرصة
 أمامنا لقطباء على فرنسا ، وينقضي علينا ، لا حل قلوب فسيه ، ولكن حل
 روحها أيضاً ، رعل روحها ينزع نحاس ، لن روحها يكن لخطر كل الخطر
 وذلك هي مهم في هذه اللحظة ولا تخرج لفسد ، حب يا عزيزي
 سخرها ومن طريق الانشاء ، بالكلية ، سوف نجعل من كلبه راسقة ،

وهذا هو الرمز العميق الدلالة في قصة فريركور ، أن تجسد الروح القروسية
 المتصرفة في كلبه شاهد من قواب الفرد ظهر أمثاله هذه الروح وتطلق على
 سائله ، لمهم سوف يحدوث الشعله لهم الأبد ، ذلك أنهم يظنون أنهم يستعيدون
 أن يحج القروسية أرواحهم ، في مقابل ملين من الهندس ، م ، كلا ، إن هذه
 الروح المثلثة هي التي أعرفه في صيد البحر ، وهي نسمها التي انتقلت
 من فاني كلب ، بصدق ، حين تلبسته روح فرنسا زكمتت نه أنه في دكان
 النارية ، يوصي في فلكات حنة لغابة كتية ، وقد كانت لفظة التقاطع

في حياة نثن برزاية مالمرو لم تحدث إلا مرة وسطا في سياحه ، بعدها كان
 نكث . فإن هذه القصة مرت الآن في حياة لمر ، أيضاً مرة واحدة . يحدث
 إلى الحميم ، وهو تلك السور الترابية التي مستند في الخطة في مستقبل
 في الحث . ذلك أنه حين استطاع أن يذيب جنود الصمت بين وبين الأسماء
 المضيئة ، كان قد وصل في نفس الوقت إلى تلك البقعة المفضية إلى سيقه
 وجرت في هذا المكان ، إنه لم يبق إلى هنا « ينفذ » فرنسا إلى بدورها وهو
 كانت القصة تعجب بصيرته كان الصمت بين وبين الآخرين هو سيد
 نوقته ، يحيى انجابت هذه للشارع عن حربه رثي لله والقاء في حافة
 الماريه . ظم يعمر يمدون ثوبان جليل الصمت إلى أحسن أن المجداه الحقيقه
 هي أن يلقى بنفسه في لاج الحميم ، أن يعود إلى حبه ويؤمنه لقد خدعه
 الآخرين . وتدلج هو الآخرين . ولا شفاء من التلهف المرفوعة إلا بالانتصار
 وهذا هو مرة أخرى . الأمر للعين الدلالة . زر البطولة في مادية الفخ
 واقتاة أن حبه « روح فرنسا » يحسه البحر هذا الضمير الذي سمع
 جنينا في أتون العذاب ، حتى إذا ما « بقي نصته في ضمير الأجيال أبداً
 أبدت لا تنو عليه موجات البحر الملامحه .

* * *

ثمة نتيجة أساسية توضح بين « الحقد القوي » و « الوضع الإنساني »
 و « معنى الإنسان » و « صمت البحر » هي ما يمكن أن نطلق عليه « بطولة
 الإنسان العادي » سواء تجسدت هذه البطولة في رموز الخافيه « قشفيه »
 أو « القوية » أو « الإنسانية » العامة . وسواء تجسدت المكافحة في الدفاع عن
 « الروح » الصبية أو الفرنسية كما هو الحال عند مامرو وبيزكو ، أو تجسدت
 في « الحياة اليومية للبشر » كما هو الحال عند شتايلك ونيلز هوف على
 أن يندلج « المقاومة الوطنية » لا نتركه عند حدود التسريح البشري للعبة ، فربما
 تحمل بعض الكتاب محاسن القبة وروبوهم من سيج مختلف ، كما فعل
 الكثيرون منهم حين تحدثوا « عارها » أو « مدينة » أو « ميني » إذا كانت

لجنة الرواية « مكتافا » ما ، وقد اتخذوا أسماها « عصرآ » من العصور ، حيث كانت هذه المدة هي « الزمان » وأهل اللجنة الرواية التي تكتب الروايات القويمين لاقى ديمولترينش بحث عنوان « جسر على جسر دينا » من هذه الأعمال القليلة في تاريخ الأدب من حيث هما كانتا مسجوعاً مركباً من الزمان والمكان وأتى إلى أحسن هذه الروايات كما صيغ في آن وصيغت رواية سالرو ، بأن ملحمة يالته لا من لجير الهيا ، الفطلي وإنما من تبيل الشخص الموضوعي لتصل إلى فردا مكانة وجسر على جسر دينا « أكثر وضوحاً من الوضع الإنساني » في اكتساب هذه التسمية « أكثر وضوحاً لا أكثر استيعافاً » ذلك لأن مكتافا يحدد الزمان والمكان جاء على نادر ملحمة صدرخ من راسه لا مع الذي لكل منها على حدة « من ناحية المصراع » المبسط تبسيطاً شديداً ، بين جسر ونهر « من ناحية الانتصار » الخصى للخبر يارجم من كل الروايات والفلسفات ، « من ناحية طاب الخلوقة التي ما تزال رابضة في جوف الرواية تؤكد أصنافها المضمرة والمقنونة كوضوح ، والبساطة كمرور ط من أكثر الشاعرات نقية القدرة على تجسيد المضمرة

قلت إن « حكايا » و « الزمان » في الأدب الروائي من الرموز الكبيرة التي ينتجها بعض الروائيين بطولانهم ، وليست « جسر الدون بنساي » هذه « لتوبوتوف » أو « البحث عن الزمان الفساح » « أرسل بروست » بالرغم من الاعتلاء المسبق بين الروائيين إلا دليلاً حاسماً على الإمكانيات المتاحة لكل من الزمان والمكان على « تجسيم » الرمز الذي يتعمد إليه الكاتب مطلقاً بطبيعة الحال للروائي من الكثر ، منصورته الفكرية والقيمة من معنى الزمان ومعنى المكان « هذه رواية « جسر على جسر دينا » تصور « يقوود » على هذه المعنى المزيج كمرز للمصراع « الإنساني » مع الطبيعة المجمع من خلال « بطولة قوس » نائلتها كخيلة الشعب جيلاً بعد جيل ، أربعة قرون من الزمان والناس يتوارثون الأساطير والحكايات والخبريات والمميزات التي صاغت « جسر » من عماد البشر وحياتهم وهم حادهم التي لا انتهى كلفه توارث مع « جسر » وقيته

من هذه حركات البطولات والأحداث على مر الزمان، مهما تفتى الكتاب قديمي في بحريها، موبى تستند بطور غث على ركيزة قوية من الواقع + فهل يعد «خمس» هو حقل رواية البريتش؟ لأنه مكملات بمعنى المأثري - أثنى بقدرة ما ترمز إليه بطولته من معاني «إشراة» فهو غ يغفل قط حين «حياة البشر» في ذلك المكان، ولم يحزن قط على هذه الحيلة غير الزمان، وفي إن الخسر في واقع الأمر هو «قصة البشر» في ذلك المكان الذي شهد فوقه ونس حركه وذلك الأيمان الذي عاشه معاً ثم تنازه إلى أب سخط.

وفي تقديرى أن قصة نائله هي الدخلة لترسيخ لكل ما يرمز إليه «أومى» لرمز الأكبر والشوهر التامل للعمل الروائي، فالرواية بعد ذلك هي تأكيد وإلحاح على معنى الأثر الذي يحدث مع أحداث المصحات الأولى من الكتاب، ولكنه تأكيد وإلحاح بطور تكرر وإلحاح، وإعاً على نحو ترمز لقدة مفسر جديداً يبنى على غير ولا يلقى، يدمر الرمز ولا ينتهي، فإذا كانت القصة قد بدأت في خلال الإمبراطورية الثانية يربط هذا الخسر بين اليوننة والمصريين وإن القرن السادس عشر، فإن هذه القصة تستمر مع الاحتلال المصري الذي إلى شوبه لغريب بين المصري والمغربي، وظهور الأجيال الخريبة الجديدة، ومنزل لأريستوقراطية فرانس فرديناند عام ١٩١٤، وتكاد في تكتي كزارث للفرمان وأحداث المصبات والآونة والحركات الاجتماعية والحروب البلقانية وغيرها، هي امتداد في خط رئيسي صرح بنوع من نقطة انطلاق واحدة هي تلك القصة الأولى «قصة» غلاف «خمس» التي ترمز في أعماق طموح التشعب، يفرها من مكتبتها كل حدث جديد وإن لتبدل هذا الحدث شكلاً - معاً -

والشكل الأول الذي اتخذته هذه القصة يبدو تفسيراً لأسطورة تتألفها الأجيال من مشرة جواررة الجسر، على ضفته اليمنى، شبع منها في ليل مجذبة أضواء سادسية مكان الأضواء المنعرج تنلق فجأة من قعر الخمر المكان بنوع يهوى مرعاب على يركه، ولقبر الشهود في قديس هذه الأبطال والآخرة، رديسلاخ،

وصيته الأسطورة الشعبية بأنه « رجل شديد الفطنة » عديم بقاء الحسر بهلا وبهزاً
 عجز أن يملك به الوزير أو الخرس ، ولما أنتم أسكروا به لا استطاعوا أن يجعلوا
 به حيلة . إلى أن حكوا ذات ليلة من وثرة صدقاته الوحيد الذي عكف به فذبحه
 وهو قائم بعد أن أوقفه بحبال من حرير ، لأن الحرير هو المادة الوحيدة التي لم
 يكره يستطيع أن يتخلص من ثيابها كلها . تلك هي الأسطورة التي قيلت كقصيدة
 ششون . يكتبونها من جانب كافر ، فنأقله البرودة من أن شياً أسود يظهر
 في العمود . ثم كثر الذي أنفست عليه « كاتيبا » بتوسيع الحسرة ، وفي موسم له
 سوء منامه ان يرى التبعيع يصرعه على القصور . ويخاف ان يوافقا ويرقص أن يبعد
 صياغة الأسطورة على نحو لا يندلس العمل الخفيف ، (كما صبح نجيب
 محفوظ في أدبنا المرد في قصته « أولاد حارتنا ») فهو يدكرنا أنه فاسد مسباح
 من عام ١٩٦٦ . وكاف الأثر لك بصفتيه من « صيرورة الدم » من التسمية .
 من أهل المنطقة ، سئل منهم طعن في الفاشية إلى إستانبول كتب له شي بعد
 أن يكون قائداً كبيراً ووزيراً هو « عمدة باشا » الذي أمر ببناء « طاق البسري
 لم يبق بين البسنة والصرى ، وليخلص أهله بتوجيه من عذاب الإصمعي مركبة
 « ياها ! » فلها لكة كلما أزهوا الجور من غمعة إلى أخرى . وأسس الوزير
 عروبة للمملوك برأسها رجل متوحش يدهي عابد أشا ويرافقه مهتدس يقاتل *
 طرسون أفندي واستعالم لدية . فيشجرات الواقعة عند منق حرينا ووزاع -
 إلى حرم . إلى حركة جنتية . أعمال لا تصهم . وفتاح ، وفوار ، وصبيح
 وجدة « ونفسي السوء » ، ولأنهم بال تسبح وترتفع . ولكن لمرة لا يرى لها
 سبيل . ولا يهتم لها متى . إن هذا كله ينه كمل غير « إلا أن يكون جسراً »
 وقد بدأ الحسرة خلال السنوات الأولى من بناءه مصدراً بلاء لا يرحم أهل المنطقة .
 وسحابة أنه الدون بالقهر التركي من ناحية . واستبداد حديد أغا رسول الوزير
 من ناحية أخرى . للثقافة السوء القويوب وعمره الألبم . حسناً في بداية الأمر .
 ثم جاء شعياً حزيناً انتقل من بساط إلى بساط . وفي بين هذه الليالي ، ظهر علاج
 من يصلون بالسفرة في بناء الحسرة يدعى « راسخوخة » نزل إلى صمغوف

للفلاحين يعمس في كذا جرم مرة وربع ويهدأ من المرات ، في العمل والسوق والبيوت ، في المظلة في الكحلان ، أيضا في الخيمة كفى كفى هيب أن تطلع من أجسا . إنكم تريد أن هذا البناء مبلت ، مياومة ، ألامنا أيضا سيعود من الصل في سقرة ، إذا بقي هضبة إلهاميا لنا هذا الزيادة لا من .

أخر إن حفاة وشيخين يسوا في حاجته إلى جسر الكرك هم الذين يريدون الجسر نحن لا نسر فسادنا من الماوية ولا تقوم بصيرة واسعة ، والمركوب يكفينا بل يريد على حاجتنا ، هناك نحن نمر هنا على أن نلصق في الليل تحت جنح الظلام نطبع ما يري وشيد ونعطيه ما وسن التعلم ، وعلى أن نخرج في الناس أن الحق هو الذي تفتح البناء وأنا من نسمح بإقامة جسر على حد حرية .

وكانت أعمال التخريب ملقن بكل ما يقوم به العمال أثناء النهار ، فهدم عابد أبا بالممر المكثف بفحاسة بقطع ولله هذا ، كلف أعمال التخريب ويقض على خنالة ، وأمهه ثلاثة أيام تفتي المأمور في آخرها من القبض على « راديسلاف » . وسمع هذا أما على إعدامه ببيت العلي فوق السرايق ليردله على قمة أسير ويصادفه جميع افراد الشعب حتى لا يحول عملية إعدامهم أن يقترب فعلا من باب الفصل الذي كان يقوم به راديسلاف وصاحبه . ويستمر اعتقالهم بعض المشاهد من قصة صليب المسيح ، فيصورون اختلاف في موكب الإعدام كما صار المسيح في موكب الصلب ثم يصرر عملية قتله من أسير وإعدام البارونة وناداه من قمة كفضه قريبا من الأذن ، حتى يتحدى لم يرق الأعداء والأعضاء الحيوية بين حياه ، حيا ، أطلق لهم بمكنة من العذاب . تماما كعصية ثوب أوجي المسيح وثيقا مع يديه بالمأمور على عشية الصلب ، وضغير إكليل من القلوب ووضعه فوق رأسه . ثم تركه احتلالا لوقت هذه القمة الثالثة ، كما وقع نسيج أيضا على البضعة إلى شروب القسي .

وكان يسير على السرايق حيث يسير من دم . أما الرجل هذا يزال حيا ولم يلم عليه : جهده برضاة ويبطلان ، وفرايتك تفتق على رقبته ، ومياه تستديران

يسلمه لكعبه لا تثنان ، وس ياب آمنانه المازونة تخرج معدمة بجز مسمها
في شيء من الخفاء كلمات منطوية أترك أترك . أتريد على الجسر
المنصر للكتاب ، وهو كالكتاب ، . كتاب هذ التمر كمناته في الخفاء
لقد لفظ بعدها أنفاسه الأخيرة ، وأجرت بعض رفاقه خلة من الحارس وفروها
في مكان غير ظاهر حتى لا يتعرض أحد منهم لخواب عائد أظا الذي كبر
سلك الحجة للكتاب

حين فلت في البؤس والديش استعمل بعض بشعة من قصة صلب
لجرح ، ثم أكل أكل طبعه شدة في تركيب الماهية الصرفة ، وإنما كنت
أعتمد ذلك لخيال الصوري الذي تعينه الإحبال في نسجه . وروح الكاتب
محول نفسه حذ ، ولكنه صعب من الناحية الفنية البحتة لسيطره على
الخيال الشعبي ، حتى إنه جعله من شاعري لخلق المصفاة فوق أهل الجسر
عن غاروقه أعلوا يشبهها ، ثم لا فرق عروبة ، باتاً لا بل ، سيظل هناك
في الأيدي ، وبها من حقيق ، لهم يتركول الآن مدى ما ارتفع إليه من
اعتبر وعظمة ، وهي عبارة لكاه تعرف حرقاً بحس آيات الإنجيل من
صلب المسيح ، وفي تلك الليلة التي عهد قدامها فجأة . حدث في صفر
الصعد هيجان واضطراب شديداً لا يهدأ حتى إن أولئك الذين كانوا قبل
ذلك لا يرون أن يسموا شيئاً من العرب والمقاومة أصبحوا الآن على
استعداد لتقديم أكبر التضحيات ، . ولكن استعياها رافد آلاف في بداية
« الشهادة الجديدة » للمقاومة ، هو ربحها ، وبطاعتها كنت على حل التمام
هذا : الخيال الشعبي ، الذي على قصة بناء الجسر ثم يملأه الكاتب من
جسده إلا في الأجزاء الأخيرة ، التي يترجم في الواقع بالتاريخ بالخيال ،
حتى أن هذا الخيال الشعبي هو الدهشة الرئيسة في بناء « جسر على بحر جري »
ولذلك لم يشيد البناء في صورة الحوادث التي لا يبعد بها صدى الجسر ،
وهي الحوادث التي لا تعطف من حيث الجهر عن حقيقة الأول . فحدث
القصة أشبه ما تكون بمنحة رواية أقرب من إلى الرواية الشرح المألوف

وعلى مثيرات خيال شعبي على خيال الكاتب هو الذي دفعه لأن
 يستعمل رمز البطولة الكامن في الصراع بين القلب والجسم . - يكتب ويتخذ
 شكل البطولة الفردية التقليدية في الملامح الشعبية . هذا هو البطل الذي لكل
 ما هو جادى ومألوف ، البطل الباسر بكلماته وأفعاله ، بحياته وموته . وهو
 البطل الذي لا يحرب محله ، وإنما تسمر ، «موت» ، أو «عقوبة» في تسير
 المصير والأجبال . تنقل من نصر إلى نصر وفي البدء إلى غدا في حركة
 منصفة لا نهاية لها . هدف النص البطولة لا مبداه إلا في التراث الفولكلوري
 لخلق الشعوب ، ولقد تكرر به الكتاب فيوغريلاقي نائراً كبيراً غلامو
 الفجر يقص على راجسلاف أمديه خنول ، ومديد أخا عزول من وطنيته يتبعه
 المختلس الإمران ، ومحمد ياتك للوزير نفسه جات صريخاً بطمعة دنيبة على
 باب مسجد ، وكان راجسلاف في قومه يحفل أن يطيع بأعدائ قاتليه ، قواعد
 بعد الأثر . هذه القدرة المرافقة حيث ، ليسه إلا صفة من صفات البطل
 الفولكلوري

وهكذا معتر على أجيال المتدابع التي تزداد في طريقتنا كلما تصغفنا و تنسر
 على مهر درنا ، و ، أولاد حريتنا ، لتجيب محفوظ . كلاهما صياغة حديثة
 لتاريخ ، وكلاهما يسيطر عليه انقياد الشعب للسلطان ، وكلاهما يصور الصراع
 الإنساني بين الإنسان والوجود . إلا أنه إننا نعرف « أولاد حارتنا » في إطار التجريد
 لمرحلة التي أتت معها معالم الصراع انزاعى وتصبح كل مرحلة تاريخية صورة
 فكرية تذهب للإيمالات ، تتشظى ايضاً لتتبدل رأيتها من هذا المبدأ الفقد
 التخليق بأن يكون جسره « على سر حريتنا » لا في أي مكان آخر ، ويند بشفة
 لقرن السادس عشر إلى بداية القرن العاشر ، لا في أي زمان آخر مجرد هذا
 الخبز من المكان ، وذلك لتجبر من الزمان في «جسر على سر حريتنا » أياح
 طاعنها لتجسبه استلزام أن يشر وزراً غير قابل القضاء ، رمزاً شاملاً لبعد
 الإنساني والفدوى والاجتماعي . ولكنه هذه أكثر صغر من الرواية هو رمز
 البطولة الإنسانية في مقاومة الزمان والمكان

المسألة

بطولات المقاومة في تراث الشعب

ليس عيال الشعب مجرد اعداء من اعداء بعضهم البطولة لأنه يعبر من زاوية رغبة من شخصية الشعب الجماعية ، مهما تبادت هذه الشخصية المكتمة في الأسطورة حيث يكاد البطل الأسطوري أن غلب من أية قاذية حقيقة فهو علامة نارية للجماعة ، وحيث تعبر الأسطورة عن أبعاد غير محددة وغير محدودة لأننا تصوح بطبيعتها صرحاً بين القوى المادية في جانب ، والقوى غير المكتفية منها في الجانب المقابل . ويسند لعيال الشعب شخصية الشعب في مجرته مرة أخرى ، مهما برزت هذه الشخصية على دعائم الملحمة أو التراجيديا ، في الأهل يصير البطل الملحمي بالبعد من اعداء الترقية وإن يكن متجاوزاً مع روح الجماعة بل أنه يكون سامياً ، وفي الثانية يتصف بالعال التراجيدي من خصائص اعداء المفردة التي تتكاد أن تنحلي إلى عالم خاص بها لا يبيل للجماعة فيها ، ومع هذا فلا لا تتعلم من « رولان » الجماعة و « بيليا » روحها وهكذا فالخيال الشعبي ليس مجرد سياسة وهمية في عالم الأعلام ، وإنما هو أحد أشكال الروح الشعبية وقد تجسدت في بطولات تينيس ويوزر ، كلف اعطفت الإطارات التي من كاد الأسطورة إلى الملحمة في التراجيديا ومن عندما يبحث في رمز البطولة في قصصنا المعنى : « لأننا نرى نثر على هذا الرمز في الأساطير العربية الموحدة أو البدائية والتقدم بالجميد عن أن تكون المقاومة عذبة الأبرياء ، بلعنى والدلالات ، كما أن لنا نثر على هذا الرمز في التراجيديا التي لم يرقها تراثنا - لأسباب ليس هذا مجال مناقشتها - ولم يعرف معها يالطبع ، ما يسمى بالبطولة التراجيدية ، نحن في وقت أقرب ما نكون في موضوع بحثنا من منطق اللاحم الشعبية التي يفضل البطل أن يدعوا ميسراً لأبطال « قاجر » بصورة من الصور التي عرفها عصرهم أو عصرهم ، والتي

لا يعتمد من حب الخوف من معنى العبودية أو الحب بلقاءية الحديث
ولا بد أن من أن يصدر عن تلك الفكرة بعض التذكير السائدة حين هذه
التفكير إلى أن تعرض للسير قاسياً بشيء من التضييق . فالتشاعر الخيال قلبي
أنشأ ملاحم الهزاع والرياح والعربيد ثم بعد له مكان في حياته الحديثة ، ولد
مسلح بجيب محفوظ في رويته ، زلزال الملقب كيف أقصد الزخيز على شاعر
الرياء جلسه في معنى نظم كرسية خمره يقطع وزقه . ومات إلى قرب الأسفل
الذين ملأوا بعدان آهنا وأجددنا قد استحووا من ميدان الخيال الطمري حديث
علم تعد مؤرخ صاحب «عوارق التي ثلثت خيال أسلافه أية قرصة متكافئة بملففة
عويق السلم طامير ، نزوح « تهاويل » الخيال الشعبي أملاً من الزمن في بطل
كثيراً أمام مجموعة من العوارق أعدها أن الإحساس يبعد الخفية الحديثة
لموروثاتنا الشعبية قد دفع نغماً من الدماء إلى الحفلة على حصر الاستمرير
في قرأت الإنسانية وكذلك فلهذا فروع الروح الخفية قد دعا إلى أن يزيد كل
أمة من أديانها مراتها القوي لمير . وأمر هذه التجميل هو يتقدم المعلوم
الاجتماعية وانحاء العديد من يديهي المعرجه إلى دواء الإنسان العادي في صدائه
وتحاليده المبررة ونحوه . وقد تبسفت هذه الموجه من شخص على «أهيلة الشمير»
في الحركة الروائية الرائدة بين القرب الفاضل في دعوى إلى العودة إلى «لقاء حياة
الريف وتعيد الخس إلى الخس والنفخ عن قفايا الآباء والأجداد» . ولما كان عصرنا
حديث هو عصر الإنسان الذي لمس قبايله الفردية في عظم حياته الحديثة ،
جانباً إلى جنب الأمة التي روت في الأخرى تلمس شخصياتها القابلية مبتدئة
قد أصبحت للخدمة أو السيرة الشعبية هي أنسب لتذكير الأدبية الخ . وقد
للقيام بنوع حمراً وصل بين الماضي والحاضر لما تجعله في تكوين الأصل
من صفات المزاجية بين الخيال الشعبي في مرحلة متقدمة وما يتلخ من فيه الإنسان
فقدت من معنى «مخاض» المعلقة الفردية البعيدة من «أهوال» البعثة
الأسطورية ولا محمود بالقرية من صفات الأمة التي ينسب إليها بطل الشخصية
أو السيرة بكل ما تشتمل عليه من «تأويل» الخيال الشعبي . بل إن إصرار

هذه القولوكور حتى اتفقوا هياتهم من الآثار الشعبية في حالة « حيا » ،
 ومبرر لآثار الشعبية الميزة لهذا الآثار والقيمة والحكمة ، إنما يؤكد ضرورة
 ذلك « السجل السري » بين هذه الفادج ويطولامت عالم اليوم . . . ومن هنا كان
 لأدب الشعبي قيمة علمية عظيمة لما يصحبه منطق الاستدلال وتحفظه الرؤية
 الشعبية ، ومن هنا أنه أصبح أقرب ما يكون إلى التاريخ الشعبي لمئات
 الممثلة عصر بعد عصر ، أو هر « خبيرة الخاصة لتاريخ » كما يقول العالم
 الهندكي روجيه ميتو ، لها يفتح العامة عياضهم وخطوط رؤهم وحقائق
 وجودهم . أي أن غة فرقاً جوهرياً بين التاريخ بمقتضى الفلسف ، والتاريخ الفنى
 القابل هذه الملامح أو المبر على بعض صمحاته ، وهذه لا تعتمد على ذلك
 الإثباتية والمقارنات المبينة والاستقصاء ، وإنما تعتمد أساساً على عباد مؤلفها
 الموهوب — أو مظهر ق أساى « فرة » وحيل دوا بها لتتلى كأجهزة انعطاف
 أسبانيا كائرا ، تختلفين من أبتد الشعب القى تتعلمه طبائعهم من سبل إلى
 حين ومن وثقة بل أعترى

وقد لاحظ هذه الملامح أو السج عتاً حديثاً من القضاى والمحدثين على
 السواد ، أما القدماء فقد وصفوها بالكذب جيداً ظناً منهم أنها تلمح لتصديها
 كتابة التاريخ الصحيح ، ووصفوها سراً أكثر أما من ياميه انكسر نظراً لما أثيرته
 من قيم تانصت مع أهوائهم في كثير من الأحيان هكلها يقول السيوطى في
 غزوة الهانى من الإثبات في حديثه عن الملوك المستقلة من القراء « وتوسعت
 ملائمة ما فيه من قصص القرون السابقة والأهم الحالية ، وتعدو أخبارهم وروا
 آثارهم وولائتهم حتى ذكروا هذه الدنيا وأول الأحياء ، وسموا ذلك بالتاريخ
 والمصنف « بله موضع آخر من نفس المرجع يقول « قال الإمام أحمد بن حنبل
 ثلاثة ليس لها أصول ، التفسير والملاحم والمغازى » ويرد على كتابه في
 كتابه « تفسير القرآن الكريم » (أوما ما يذكره العامة عن العجائز من
 السيرة المنسوبة إلى عهده والامير عبد الوهاب والقاضى عهبة فكلية وافة . . .
 ووضع يده وجعل يخط عاشق » ، ويمكن القول أن هذا النوع الصارم من

الملاحم أو السير الشعبية فكان في جوهره موقفاً اجتماعياً مبادئ « للعامة » من الناس وهو نفس الموقف الرجعي الذي اتخذته أجيال لا حصر لها من « أمانتة » لأتباع الرسمى الذين ألقوا في روع الناشئة حصراً بعدد كبير أن قلة الكثرة وكذا في المصطفوية بين جدران متحضرهم على وجهها « الأكاديمية » وبها عدها رئيس من عمل للخطاب وأتباعه من « الهاسكة » . - حتى أن هناك موقفاً أكثر يتسم بصفات رد الفعل الخبيث الذي يعتمد على التفتيش والبالغة في سوء في اتجاهه القتل يأبى لا ثارت قصصنا لنا من الإطلاق « وأن القصة القروية هي مبرك فوسيد » أو في الاتجاه القائل بأن هذا التراث من الملاحم أو السير الشعبية هو مصدر الأصالة شبه الوحيد فيها بكتبة تصدحوننا المتأخرين من قصصنا « وأن هذا التراث يكاد أن يصل في اكتماله إلى درجة لا تقبل أهمية من اكتشاف قصص الغريب « ويسر عن هذا الموقف الكثير في مقابلة وآراء جديرين بكل إعجاب وتعظيم محروقة من شباب الشخصيات يتقدمهم جميعاً طارق خورشيد في عوالمه النظرية البائدة القليلة مهبطاً مختلفاً دعياً - وفي تجاوزه التطبيقية التي صاغت القصص القدم بزيادة حديثة قادرة على توصيل التكملة الشعبية الأصلية جيداً إلى جنب الاستفاد السيفيه بمنجزات التكثيف المعاصر

ولحق أنى أمل إلى اعتبار هذه السير بمثابة « مبدعة عربية للمصلحة الشعبية » وأيضاً في هذا الاعتبار أن هناك فروقاً لا يسددها بها بين الملحمة اليونانية والرومانية والمصلحة العربية - ولكن أعتقد في نفس الوقت أنها عروق لا ترتفع إلى مستوى الاختلاف النوعي « وإنما هي أقرب إلى الاختلاف النوعي والزمي الذي يمنع الانزع لأدى مساقاً عداوة نياماً من الأرض التي ولد فيها والرمح من شبه المشروع بل نفس الشروع في عناصر أخرى جديرهم من اعتباره حين بأن الملحمة أو السيرة الشعبية تساهم التاريخ من أحد الوجوه إلا أني أستبعد الشعبية التراثية على هذه الصلة بينها وبين التاريخ ، وهي الشعبية الفاتلة بأن السيرة رواية تاريخية كتبت على لا أمل إلى الشعبية التي اغوصي في كوكور محمود دهي وطاروتي خورشيد محمود « لا ولاية لأهم » أو « لا ولاية السيرة » فكل

أنها تسمية تخريبية من منظور رد الفعل المبتدع الذي سجله الإنكسار الشرحية في علاقة النسيب أو القرابة بين القصة العربية المعاصرة والتراث القديم لا تحتاج إلى أن يكون السيرة بالذات كنوع مستقل عن الملحمة أو أنها «لرواية حديثة» ولقد خرجت الرواية الثورية في الأدب الأوربي من جوف الملحمة الشعرية ما ينزوي لا يتطلبه لتأليب شاعرة إلى حصة مطابقة بين الأصل والقرع ، ومن ناحية أخرى فإن هذا الإحساس على سبيل ماثل أفق مستقل للسيرة بمصلته عن الأدب الشعبي ، وقد جعل في حياته شكاً واضحاً في تمام الأدب الشعبي إلى الأمانة الأدبية العامة ومجلس رواية في قيمة الحكاية التي يحتلها هذا النوع لأدنى جزء بقية لأصناف والسيرة غير أول أسطر تاريخها هي هذا النوع من القصص الطويل الذي يتراوح بين الفخر والفقر والحر والحرمان البطولات والشجيرة وشخص من تم على شعار الملحمة كما يقول أحمد رشدي صالح ، أو هي الملحمة وقد ولدت في يد عربية كما يحصل الدكتور عبد الحميد عيسى في دراسته الكبيرة عن «الغلاية»

ويرجع بعض المؤرخين للأدب الشعبي أن سيرة تعتبر هي أقدم الملحمة الشعبية العربية التي تصوع من البطولة في مقاومة محبوب هذه تطلقه من العالم صياحه أقرب إلى التكاليف القصصية بتمناه القديم ومثيرة من أحد ببيرويه شجعية فاز محمد تورتوت نقلوا كتب الأخبار والأدب ، والفردت حياتها بالقروية والتعديها قصة عصبان العرب في تلك الوقت وسيرته نستطيع أن نعدّها شخراً ما مكاناً في الحزيرة العربية وقد يقع على حدودها من مواطن وملازم ويخلفها وبناها مايفاً على «البر» ولاحقاً لها وسيرة حشرة هي قصة عبد حر نفسه فحرر تبيت ثم حرر أمة العرب جمعة ، وهي إفاً يحدوي ملأح من سيرة في ذلك العصر ، ويثبت في قصة «البر» أو «الشهامة» كل يلعب بعض أطفال الدين أسماوي في دراسة الأدب الشعبي ولأننا ننسج السيرة عبد يد يد إلى مايتب تمثالا عظيماً المصنوع نكو في التراث الإنساني نته إليه فاريت

عمر بن عبد العزيز ومحمود زحبي في كتابهما للمعركة وفي كتابه السيرة في سيرة قتلى بدر
لنصالح عبد الحميد بن عبد الحميد المعنوية والفرقة النصرانية هو المضمون الثاني للسيرة ، وهو
مضمون رائد نادت به السيرة منذ القرن الحادي عشر الميلادي حتى شكلت نوعاً من
البحر في ضمير الأسماء بأن القصة سواء بغض النظر عن الزمن جازعهم وأصبرهم
لمعركة وهي السيرة التي تروى في كتبهم وفي كتبهم وفي كتبهم وفي كتبهم وفي كتبهم
« القصة العربية القديمة » هو مصححها عن المصراع الطين الذي سبى في كتابه عن
عنبر من أجل الحصول على فرائصه فليكن يشرعية سبه إلى شدة وأهنية
بالفرسية والشعر وجملة النسب = از راجع من جملة أمة عمه مالك ومالك فليكن
جملة عدداً في قسما وإثما كانت إظهاراً خيراً لهذا الطيف الذي أرادته كتاب السيرة ،
وهو أن حنة أولاً ، وهي مظلوم يهاول سيرة حنة في الجهاد وهو ثانياً رجل
مصبح يحاول أن يسمع قواعد المسابقة بين الناس ، وهو ثالثاً فارس يطمح لأن
يكون فارساً فارساً أو « أبو الفارس » كما كانوا يدعون سبياً وكما صوره
عبد البريد أبو سعيد في « ديوانته » المعروفة بهذا الاسم ، وهو أخيراً شاعر يصنع
في أعلى مراتب الشعر التي كان يتصارع عليها شعراء ذلك الزمان ، وهي أن
تسلي لحيته على الكلمة

ولقد أصبح من منظم الفارسين للأندلس الفصحى حيرة كثيرة في سيرة حنة
سيرة إلى مؤلف ما ، بالرغم من أن « المؤلف المجهول » هذه السيرة أو تلك
إلى قد لا يكون دوماً من الأفراد بل قد يكون أكثر من مؤلف في أكثر من عصر
في أكثر من مكان ، بل في قرابة والمختلطين على السواء يقتضون في السيرة على
من الأجيال ، يبعد بها كثيراً أو قليلاً عن أصل بيته في كتاب محمد
في قائل إن الأسمى هو مؤلف هذه السيرة كما جاء في بداية السيرة
المعجزة ، ومن قائل أنه أبو يزيد بن الصايغ الملقب بالشرقي ، كما جاء في
بحث المستشرق هانز بيرسبات بالملحة الأسيرية ، ومن قائل أنه الشيخ يوسف
ابن إسحاق كما جاء في كتاب الألب لويس شيخو « شعراء العربية » حل
أن بهم لما أعتقد هو « الصياغة » التي فكان أن تكون واحدة بين طيبة بغداد ،

والطبعة الثامنة والمطبوعة ببيروت ، ولولا « الخدمة » في هذه الطبعات الأخيرة ، حتى
 نحصل نوعاً من « الضيق » فيروا في الأحداث ، « كطكت النوع الذي تضمنه
 المتغيرات الحديثة للسيرة ، كمثل التي قام بها أحمد عباس حنا في « روز اليوسف »
 و « المصاحف » القديمة كمثل التي قام بها أحمد موق في « مسرحية الشجرة »
 حيث يميل إلى نمط شبيهة صرة على صرة النهاية الحرة ، أو تلك التي
 قام بها محمود تيمور في قصته « سر » الخالدة ، حيث يميل إلى نمط الحرة على
 صوره منه الم : الكبر بين غبه وعنده

أما نحن فسنميل إلى ما جاء في السيرة لصاحب من أن حشره بين حدوده ، ولد
 لأمة من الإماء التي أمهرها أحمد فرسان بين حرسه فخرج على حرة : « العبد
 الأسود » منذ زمانه ، وكان من أسكن حباته أن تظل في طريق سيرها
 الضلعي كأي عهد آخر ، ولولا ما أيرتله بغيره حبة من مقلع القوة الحسية
 وما يروى الأقدم من قودنا حريته . « ولكن أين مكان « العبد » من مبادله الأسيار
 في الحياة بين مجده على السادة والحرة » « لا تبارك له إلا أن تبارك في بعض
 جهارك حبة من جانب فرسان قبائله . « الدليل من ذلك » ولكن القوي الثانية
 لغروانه « في حرس » « التفتت ملاحق القروية الكائن في شمسيرة العبد
 فاحيد ، وأعرض عن في وقت واحد ، نال زحاجهم وحرمهم ساء واستمر
 جولته معهم يحقق قبيته قيد ولعمري مريداً من الظهور بالظهور والذين
 والإخفاء ، فقد سلطت عليه مروضته الأضواء وكان من أجل مشهوراً
 لا ينظره أحد بحسبه يسير أن بين بشرته . « ثم آتى على نفسه أن يحسب هذا
 « العار » حرويته فقدمها برهاناً خصومه على أنه « حر » ولذا لم يهرب ، يخضع
 بحرته وحرمة سبه إذ شدات لاته من يضربهم منهم و « قتال » في لا حشر له
 لا مستوية عليه : « كما صور موقفه بدقة فاروق خير شيد في « ضياء على البحر
 الحية » ، وكان كاتب السيرة يريد أن يقول أنه لا يد من تحرير الفرد أولاً حتى
 يتمكن من الحاضر ، تحرير المجموع . « حين إذا حادب لم صعب المجموع
 لا ينجيه شعور المروق ، ولما يشر إلى حاسن القوا على المناهل وحين يقدرب

خطوط من هذه في المصداق على فرعية النسب ، يخلق صحن عناصر قوافه
نحو بقعة عملة فتراكم أعمدة الصناعات الزواج منها ، وتخلل القبيلة تراوي
لتطور بمخام قوافه في معاركها التي لا تنسى ، فيكون أن كنهه خلق في الزواج
من عملة ، ويحس أنه ما يزال دون ، المقام ، عند أهله ويشير به ، حامية وقد
تقسم إلى صفة أحد أشراف القبيلة هو الربيع بن رباح ، فيتلوى على أحواز
ويحتكف إلى بيت أبيه مؤثراً الحياة مع زعمى الأعمام والإبل ، على سبابة القرومية
ولنصر مع الله والمهنة ، وتتكسر حبه المرسلة في سيرة عبدة النظام الاجتماعي
التي الذي عائل العرب في هذا قبل الدعوة الإسلامية ، وما يتبعها من هذا
التعلم من المسحاب وحقد نفسه بتجربتها بشار الطيفي والسيدة الأندلسية
التي تصنع الناس إلى أن يكون أجناس ، وتعمل بصناعات البسدية ، كالتلوي
والشكول ، في الصناعات الرأئية ، كوضع الأمم الاجتماعية ، أهمية تلوي ذلك
الخصائص الثانية التي تؤول العرب في المجتمع السري لمصطفى من هذا يريد
كما يذهب مؤلفا : " من كثرة السيرة الشعبية ، في موهما إلى الأهداف التي
يسعى إليها عنده يتحور تكاد تروى إلى أهداف المجتمع العربي في التحور
من رجة الطفيل الحاطلة والتعلم التي تعد من تطلعه وتطوره ، ولكن عنه
كما يشرح له صاحب السيرة قد أودعه الله " سرّاً خفياً " يدغمه في القتال دون
أن يحل به التعب ، بيا يسقط عصمه مسوك الفجر ، وهي الصفة التي يتبع
بها معظم أبطال الملحم في الشرق والغرب ، وهي الشجاعة التي نجسم " المبركة "
بين البطل الشهي وخبره من فرسان الجاهل الشاوي في سراء كان خليفة آخرى
أو وطناً آخر يمس معنى الفخر دائماً ، لأن البطل المسمى يتصر بذي " الخير "
والجأ ، ويريد كان حق هو السبب والنتيجة أيضاً ، في أن يودعه الله ، سره
تكون " ، ويشمل هذا الحور في سيرة حثرة حتى يهي إليه الفارس عمرو بن وردة
لمحاربتي نبوة عظيمة هي أنه صيحه بسمه وفرسه بخور الرسول فيطوّر في الأرض
من رجس " الأشرار " ويصور عشرة إلى امتشاق السيف مثالا لدعوة قبيلته
وعبراتها ينسبه وزويجه لعله ، ولكنه طبع نفسه حلقاً جليداً ، إذ لا يكتبه أن

يكون فارساً لقبيلته وحدها بعد أن يرث كل فارساً ، بل حاول أن يناضل فرسان
 بقية القبائل حتى يعود يتحلق قصبته حول الكعبة فيرتفع لها سادة العرب وتذكره
 الأجيال هو وقيلته وشعره مدى الدهر . ذلك صرخ عادر بالبوريات المنهمة
 يهربون له الفرسان جميعاً بزعامته ويطعون مصداقه ، ولا يكاد يتم حول النصر
 حتى يسرع إلى هلمه من غمليه المحصور الخيشة فإلا لا بد فارساً من بين جيش
 هو القتي يشق الطريق الوهم إلى من هو أعظم منه قدراً في تاريخ العرب ، ويؤكد أنه
 قتي بجميع آباء « فروا البهوية » وأن عترة هو قتيوس المصمود

و يحبس عترة بعد ذلك بمادله عاتلة بينه وبين المتأخرين عليه خطف عيلة
 أو خطف فرسه الأخير ، أو كسر سيفه أو قتل أنثاه وصحبه ، وأسرته هو
 حديقاً من المرات ، ولكن مضمون القتال يختلف من مرحلة إلى أخرى فلا يبرد
 مضطرباً حديقاً كما كان قتال مع قبيلة المحصورين على حريقه ، ولا يبرد مضطرباً
 قبلها كما كان قتاله حيناً مع القبائل الأخرى حين هم يفرزون بين جيش ، وحيناً
 أكثر حين أنهم بنو جيش يفرزون القبائل الأخرى ، فهو في المراحل مع قبيلته غلالة
 أو غلالمة ، ولا يبرد مضطرباً إنسانياً عاتل حين يلي صرخة امرأة مستعبقة
 أو يحصد إلى سيدة فارس مهزوم أو يستجيب إلى رجاءه حديقاً مذهب ، كما
 لا يبرد مضطرباً لا غابة له سوى التكتيك ورجز الشهوة والحد من ، يفتح
 ليمه في طلبه خارج القفار ، ملكاً ضد الملك ، وإمبراطور ضد إمبراطور .
 إن السيرة ميفة بالواقف التي تصور عترة كما لو كان « بطليحاً » يشرح
 السيف على حريس مؤث هودجي في الصخرة وفروخ مها حيلة ، وتصور مرة
 لمري جندياً « حرتراً » في جيش كسري ضد الروم . ولكن هذه طرائف
 لا ثم عزب ما يجري في موطنه من أحداث وفقه الأحداث وحدها هي التي
 تكفل نبذة سيرته الحقيقية كفارس بنود عن أمة العرب وليس لا تتوغل
 طبقة لحا أن يكون « متاضلاً هودياً » ينسب السنين هذه المارة ، فلم
 يكن عصره عصر التوسعات ، ولا تتجلى من إطاره للحصى مبدعة واضحة
 لتاريخ ، فالحاتب الخيل من الملحمة يسبح بإمكانيات الحرفة فلاقتصر

على مذهبهم ، ولكن ليست إمكانيات أسطورية تجعل منه مظنة من روح
 الحياة التي يتشكى إليها فحسب ، بل هو « فرد » يعكس روح الحضارة
 مستغلا بمردية التي تختلف من الذاتية الممحص إلى القلبية الضيقة إلى أرض العرب
 كلها - إلى الجزيرة العربية - ولولا أن الشام كانت قديمى بمكة القروم ،
 والمروم قديمى بمكة القروس لكانت المدينة صفاة وجاهلية ولفكرة العربية
 القديمة فقد سافر إلى السودان والحشة عبر حدود اليمن بعد مايلك حانلة
 بين الشمال والجنوب واتهم فيها حذرة للشعاليين من أحادى وفى الحشة يستغل
 على ضاحكة ملهنة نسبة المفقود وهو أن أمه هى بنت النجاشي ملك الأحباش
 وكان شداة أمه كثر حظها مع الإمبراطور صدده وهكذا يتبرج الاحراف ندمه
 بسبه إلى حدود وشرجه حد التيب من جهة الالم إلى أحد الملوك ، وكان
 مؤلف السيرة قد عتاب على عطفه مظنة الأحيال لتلقية للملحمة ولتجاوزة
 معه أنه مجيد « القبة » وبعدها سهلا إلى القرومية سواء تخلص في السيف
 أو الشعر ، وإنما هو « عبيد » صورة في الوضوح ، تسديم « في نظره » إلى الطبقة
 كترسطة طيلة في الختم القديم عموما من أن يتوارث المصيرين والمقادير هذا
 التقليد ، غير أنماز والأقرب إلى أن يكون « مستغلة » لا فاعلة عامة
 وحين يعود حذرة في معركة طويلة تهب فيها ملك قيصركا سبق له أن لبث
 ملك كبرى ، نوى مصرعه بسهم قاتل من فارس في يدريه ثلاث مرات على
 يديه في آخرها ، لقدده بعينه ولور عينيه ، وتبقى لبقية الباقية من أطلاده وروحيته
 وصداقه بلهمة قاتل حبه الخصيلة في الديرة وهي الدخول في الإسلام والدفاع عن
 الدين الجديد ، فديرة له نعتق للإسلام إنما نجده الامتداد المفضل لعمدة
 التي توغل به المظنة الميمارية إلى إبراهيم وتنتهي بحر ولندا من صلبه في شخص
 الإسلام ، وكان الملحمة تجسد وزرا قارعيها فليطرفة بنقله فيها القارس المرف
 مهام .شماله كيطل للمقاومة المبرية في أرضه البكر حتى أن الهية الجامعة
 لصرة ليست غاية براجينية ، فهو لم يلبث كرجة بلرة ملهية كانت في تكرينه
 الشئ الأكصيل وهو لم تحت قاهر جهه ككل شيء ، وإنما هو قد مات في

« شينجوشه » : أولاً أين بعد أن انتهى واحد من السفينة كاملاً ، وقد مات يسبح فنانز ، ثانياً = فلم يفعل في مبارزة مكشوفة بسيف صدها صريح الانكسار الشخصي ، وقد مات أخيراً وهو جالس من حلق لثالث تنصير فيها لفترة بعد أن انتصر لأخته الصغاراً جزئياً في اليد بـ ، هذا الهمس نوب ، بالدم أخرى ، والعزى ثالث ، ثم تنصيراً شاملاً ضد القوس والرزم

- -

وقد مبررة « ذات الهمزة » السيرة التالية تاريخياً بسيرة عترة بن شداد ، الذي أحياها تحت عمر الزمان من البصر المدهش من أوسر الدولة المصرية ، فهي من عالم الزوجة بدأ من حيثها اثنتي عشرة « عترة » ثم تطورت أن تصل إلى عامة الطوائف إلى حكمهم القديم الولي ، في السيرة ما يبرز على سبيل القطع بأب كالية سيره عترة لا تنضمه من أوصافه للبطولة تطابق أوصافه عترة ويتخذ من أحمد آت لها وكذلك يمثل السيرة يشبه فرسه بالأعرج قوس عترة والسيرة في جزئها الذي وهو مقابلة طويلة تدور حول الخصم صاحب فارس بن كلاب والعترة في جزئها الذي تاريخياً تسيرة عترة بن شداد ، وبخاصة أنها تداخل في إطارها القصصى ذلك النوع من الصراع الذي دار بين العرب في جهة والروم في الجهة الأخرى حول تثبيت سطوة بين الدولتين الكرشن والسياد في نفس الوقت على منطقة البحر الأبيض والخصم صاحب - يمثل المقصود الطويلة لسيرة الأمير ذات لفظة - يسمى ثمة حاجة بعد أن يخرج ملكاً للعرب على يد أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان ، ولذلك كان هو البطل الذي يمكن أن يجلب أنظار محدثين فقد صاغ قصته عيسى مختصر صياغة حديثة هي التي نجدها حالياً في هذا البحث - وفي مقدمة القصص يثلي ، « حرصت على تصحيح النقلة الإسلامية إلى علاقة الساسين والمسيحيين وأهداف القنصاح الإسلامي العربي ضد أعداء العرب والمسلمين ، وهو في الحقيقة وطبقاً لروح السلام كقناع يرمي

في ما نسميه الآن بالعماليق السني : « ومن هو هذا في كتابه الحديث »
 هذا الجزء من السيرة قد صرح لنفسه بالتصرف في الأصل بما لا يعود إلى هذا
 الأصل في جوهره ، وري كان الاختلاف الأول بين هذه السيرة وسيرة حمزة
 أن شخصية حمزة التي تعود من حروف الأحداث هي شخصية تاريخية بينما تعتمد
 سيرة الأمير ذات أهمية وجدتها : « المصمصاح » على شخصيات خيالية تحتل
 مركز الصدارة في الملحمة ، أما الشخصيات التاريخية فتحتل مراكز الثانوية ،
 ولكننا - بعد ذلك - على قسمة شعبية يمارح فيها التاريخ بالخيال الشعبي
 امزجاً يصعب معه أن نمسك بالخط الرفيع الذي يفصل بين الحقيقة والخيال

وتبدأ قصة المصمصاح - كما أعاد صياغتها حماد محصر عن الأصل
 الشعبي الذي يرجع الدكتور فؤاد حسين في كتابه المراتك : قصص الشعبي :
 أن مؤلفه هو « سيد بن حدام المصمصاحي » - من أن يمكن ذلك
 المنطوق من أن يرمي أمه الفلوس جندية ، وأن يحصل على مهرته « موته »
 فذهب حياة جندية من صلبها « يقتل رجالة قبيلة » بين كتابها « إلى تقويمه
 « حطاف » وماتت تاركاً ابنه المصمصاح وأمه في وحاية الخبي ورجلته وابنه
 « ليل » ويوم المصمصاح من صلبه يابته عمه دلي قري أمه في هذا الموضع
 لطافاً من ابنه الفقير ، ولكنه يجبره « ليس للفقير حياً » وأن الذي سبب من
 المعنى فيا سلف قادر أديبونا وحيداً إلينا حزناً « ويقع » في حيرة كبيرة
 وهو يحس بمرارة عمه أن يطالبه برش الزمامة على القنولة فيما بعد ، وقد لهر
 بعده يته ويبدأ ابته وبكيد له مرة بعد الأخرى « إلى أن كانت مرة الأخيرة
 التي تظاهر فيها بمواقفه على تزويجها من المصمصاح يفرط أن يحصل على
 مهرها ثقل من الطواهر والأواني وخرج المصمصاح إلى البصرة بده أو يفر
 على حصى القبائل الفدية فوسبها مهر دلي ، ولكنه يهاجاً بنفسه يشك في الصدور
 على نحو مختلف - سلوك الفارس العربي الذي يثار الضمير المهرورم ويتأثر
 لأبيه من التصريح ويتركه مته ، ويقار من قبيلة من قطاع القطري في بيت الله
 لحرام كادت أن تهبط به أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان وهي في طريق

عربها من الحجج ودعته لأخيرة إلى وزارة الداخلية الشهيرة في **التصريح** يستحق ،
 وضعت إلى قوسها برصعة « حامي الديار من الأشرار » فالكلمة عهد ذلك من مروان
 وهذه التصحيح « وى مع » وتطلب إليه أن يستعد لواجب أكبر إذا ذهبت
 الظرف ، وهو عند الميول الروى على دولة العرب من ملكة « القسطنطينية »
 التي يظهر على الفور أسبانياً تكن يستعمل بيجرشه عن بلاد المسلمين ويستعد
 أعدها وتطورت هدم التصحيح واهتمامه وأضحى يولد حماية خاصة لشجرة
 « البهادر في جبل الله وأرض المسلمين » ويبنى على الأحداث الجاهلية والعصبية
 القلبية في لا تزال معاً ممتشية بين قبائل العرب و صحراء الصحاري وحتى يصبح
 الخرس لواجبه « كلب الروم » قرر التخليه أن يتولى التصحيح يدارة العربية
 في البادية ، بدلاً من مروان بن الحارث ليضيق القبائل العاصية ، ويغتر الأس
 والمعد في ورع البادية ، ويكسر طرقه لتجاذب بين الشام والحدود « ولأن
 أصعد ما سيجتهد في مقبولة القبائل أن الأس لا يحتاج إلى القضاة والقتال
 فمعد ، بل يحتاج كذلك إلى الحيلة ويحسن السياسة وتأليف القديس « وأرض
 معه ملك « مسلمة » ليرأف معه تحملاً للحديد ، حياة الحكام ولتلك الأتاع
 كان همه « عطايا » قد تحانه وانلق مع « حريته » من يجر كلمة أن يتقرب
 من ليق ما جاءت الخبر التصحيح لا تنهى عن سيانه أرمونه ولكن التصحيح
 بجيء ولم يكن حريته قد عانق ليل بعد ، لماعتها به ربيعة وينهر حراث
 رحمه وإصميج ، ويقم الأدب وفتح العطايا ، ثم علم الأمير الخنجر « مروان
 ابن الحارث » ما كان من أمر الخليفة والتصحيح فقرر أن يسترد بمنزله بالقوة
 وجيشه تنافس من ربيته لأرض يسمى « آفة الدنيا » للقيام بهذه المهمة فقال
 مروان « إن المقصود على لأهوان يتبر كسحب لأهوان » هو إلا من عمل
 أعوان « ولكن آفة الدنيا لا يلقى بالآ » من هذا القول وبتنق الحسام ويركب
 حصاراً أشبه وريحته سرّاً في مكان التصحيح وهناك يقول الرجال لأهويه «
 هو يسيده من بعده وهو يصيح ويماز التصحيح ورة أخرى يصيح
 ويصيح العطايا وقبل اليوم الموعود فقد تمت الخليفة برسالة إلى مختلف الإمارات

بنداه ميسد، وهداه أن كطبه الروم أهلو بجيوشه على ثور المسلمين واعتدى على أهلها وقرب ديارها ، وعلى قريسان العرب أن يهروا ذلك القوم عن حياض الإسلام والمسلمين . وأن تصير الخلافة أهل كبر المومنين أن علمته دينة هو ثانية وأن الصمصاع هو قائد جيوش المسلمين ، وأوصيت يا مصصاع يلفخريين من أهل الديار الذين يجب أمرهم وأمرجوا من ديارهم وأصبحوا لا مأوى لهم ولا ملجأ . ثم « ه » وخرج القمصصاع وسلمة في مائة ألف مقاتل لقاء جيوش أرمانيوس ملك الروم الذي حشد للقرو « ماني ألفه فارس » يتقدمهم أكبر قواده « أنميوس » و « افلاخوس » . ثم سأل الصمصاع نفسه « أليس الله يقطع هذه الجيوش القارية الضعيفة بغيره مثل ما كانه يقطع بعض الخيالات » مع غارقه يسير « هو أن هذه تزول بغيره » في محيط ضيق ، وبذلك ارتكب شامانيا في المحيط فوسع بين الكرم والنبه « ه » وأحسن وهو يصعد لرقاب من أجساد فرسان الروم أنه « في يفتل » فيشر الحق ويصدق الشر « فالتعبير بغير وزحق والياطل » . وارتدب جيوش الروم مدسورة بعد أن لقيت حضيها في الير واليحر ولم يزل بها سوى القيق الحاجر . ولكن القريسان للعرب لم يأمنوا للروم فتمتقومهم حتى عقر ديارهم ، وسقطت هذه تصال هتيف « القيساويه » مركز حبيكموم الذي استعان على العرب بكناز القريمان أمير فرسانه و « صلاتي » ملكه لإفريق المخرج و « يسطوس » حكمة الكبرج . ولم يطلع سوى أريافوس فسلم معظ ماء البرية على مصرعه حركوا هذه ، وهبطت جيوش العربية روى دعام حكم جادس ثم عادوا إلى الشاطئ العربي بعد أن لعبت قلوبهم من عدواؤهم الروم وخرقواهم .

ونتهي هنا « القصة » التي أعددتها حبس عصر من سيرة الأميرة ذات الحدة سكتياً يسيرة جددا المصمصاع هذه هذه ألهذا الذي يكتمل في الأصل الفعوى بأن ليلي رويته قد أوجبت له ولداً دحاه « فالأ » ثم تروج من فناء أخرى أنجب معها ولداً دحاه « مفلوماً » ثم لم يزل يفتق ويغير فقام فيه فترة من الزمن قرر بعدها العودة إلى ليلي « غير أن وحشاً قريصق قمارين وم سج إلا حصاته الذي بأصل السير حتى جاء إلى بهي « كلاب » فأخبركوا أن القمصصاع مات ونهى عنه

«الصصحاح» فيها البرزخ كالمصباح المشرقي مع أولاده وأحفاده بوجه آخرى يقول إنه إذا كانت سيرة مخترة لتعكس صراع العرب مع الفرس والروم ، فلو أن من ذات الامة والصصحاح في مقدسها تعكس صراع الامة العربية مكانها تجاه الفرو الأجانب ، لكونه الفن يمكنه بسهولة بأنه صراع الشرق الإسلامية أمام قوة الروم المسيحية الكبرى « كما يقول تاروق شعروش . وبرة المشرقي كذلك فلو أن رمز البطاوة في مقابله الفرسك العرب لم يكن هو الرمز الفروي الذي عرفته حصور كامية للمصور التي أثمرت للفلاحم الشعبية وإنما كان «الدين» و «الأرض» و «اللغة» هي التي يبع المعتقد الذي خلق شعوراً وإسماً مركباً في قضية المراهق تدفعه إلى التمرد حتى الموت . وقد كانت هذه العناصر الثلاثة عناية «القضية» في مفهومنا الحديث . فالإسلام هو «وطن» الفندس ومعيته ونقده «ومناجاة الفرو المسيحي الرومي» هي في صميمها مقابلة للمدائن منه الأرض التي يمتلكها المسلمين ولم يكن الحد الاجتماعي في قصة الصصحاح أقل وضوحاً منه في سيرة مخترة ، فلهذا نقلاً للتراث ودافع عن القفوة ويزبط يوم في حياته ونفسه ، ولم يكن الدفاع عن الإسلام وأرض المسلمين ولذهم إلا دفاعاً عن «الفساد» و «حياتهم» وتلك هي القيمة الرئيسية في قصته الصصحاح . قد نرى في سيرة «الامة» بمدلولك قبل المشرقي كالمسألة بين الرومن والفران في السراء والفساء ، وهي لقمة التي تلت راحة للخصم العربي في نوى أكثر الأفكار تقدماً ، ولكن تظل قضية «الفرو» هي المدخل والأسل للسيرة كلها . ويظل الصصحاح بطلاً وقائماً عربياً من أبطال وقضايا المقاومة العربية عندما تجسد قصته في سيرة «الامة» هذا الرمز الاجتماعي الكبير

يضح لنا حينئذ أن الأدب الشعبي سيرة «الظاهر بيبرس» في مكانة تال مباشرة لسيرة الأميرة ذات الامة من كحيث المرحلة التاريخية التي تصورهم والفترة التي كتبت فيها على السواء فالظاهر بيبرس ك شخصية شعبية تقتر من العصر العباسي الثاني إلى الأيوبيين لتعكس تلك الظروف السياسية في عصر المسلمين العرب

وذلك من المهم أن نفرق بين ثلاثة هذه السيرة بالتاريخ ، وعلاقة غيرها به . فثمة مثلا شخصية تاريخية ، أو واقعية أو شبه الغدلة ، ثم أن له وجوداً حقيقياً في الحياة الاجتماعية كواقع من المراتب العرفية ولكن ما كان حقيقته يدع نولا ما أعطته عليه السيرة من خوارق البطولية في القروسية والشعر . أما سيرة طائفة منهم فأبطلوا الأريستوتل من إبداع الخيال الشعبي ، في قلب الشخصيات التاريخية أمراً قانونية في سيرة الظاهر يورس يتعلم الأمر ، ذلك لأن التاريخ نقل لنا صورة معينة للظواهر كواقع من حكام المسلمين لا كإعلاء مفرود فصحة ، وهو هنا أن الصورة التاريخية « هذا النموذج أكثر دقة ووضوحاً وتفصيلاً من تصور التاريخ الأخرى التي لم يكن أصحابها من تولد أو الأمراء أو القروك أو الحكام ، ومع هذا فقد الملزمة الشخصية بغيرها لا تصبح كواقعة تاريخية وإن كتابتها في بعض أبحاث مع والاق التاريخ والتاريخ يقول إن ملوكاً مدعى يورس نقل إلى حلب وبيع في القاهرة والشمس . ملك الصالح أبيه حيد ظهره مواهب طمينة في إحداهم المظالم وظل يتدرج في المناصب حتى أصبح قائد فرقة الدمايك التي كان لها الفضل الأول في صد حملة تويس القاصع من مصر . ثم تولى يورس عرش مصر بعد موت الملك الصالح رقت ابنه بوزان وأغتيال أبيه التركاني وتكره مع بعض الدمايك في مصرع قاتل أثناء ذهابه إلى الصيد في طريقه إلى مصر . وانضم إليه نواد حيش والأمراء يورس سلطاناً . وحازوا حاكم دمشق أن يتوارث الظاهر يورس سلطاناً باستطعته ، ولكن أمراء المظالم الجديدة تمكنوا من القبض عليه وكانت الديار المصرية والتبعية محملة بالأعباء من كل جانب . فو النجاش برضى ملك أرمينية ، وفي المغرب تمكن الثوب الصائبة على الساحل المظالم ، وفي الداخل جماعة المستعمرين وفي الشرق السفلى بطايون الكار ، والتوريون في جنوب مصر لا يكتفون من القتال وتمكن الظاهر يورس من أن يكتسح هؤلاء الأمراء جميعاً ، إلا أنه بعد الآخر ، وكان يعود من حوالته البحرية في التدرج فيصبح من سكان البلد في الفاضل ، لا سيما عنه المفضل وبجافة الظلم والانتصار

للقرن والساكنين إلى أن عرفت عام ١٦٧٦ هـ وكانت ولايته عام ١٦٦٧ في أنه
أصبح حواشي متن متواتر في حاشي حاشي وهو ينتهي التاريخ لتيبدأ السيرة
الشعرية حاشي فحاشي من هذه الشخصية البارزة هوراً قصصاً لمصلحة وشمل
نصيب إلى بيت ملكي من خوارزم المعجم ، وتحت أحواله الشخصية بالضم
والعقلية باللكام والرواية عميل القرآن وتتميد الصلوات بينه وبين أولياء الله
الصالحين من أمثال طغاورى واليدى البورى والسيدة لقيمة والسيدة ربيدة وأحياناً
يقرب له بدور الصورة النادرة الحافية حين يكشف عن حجب الوجه عن عينه
فيسير في سجد في حاشي من صحويات حكاية الأعداء ، ولجاجة لغيري
يقرب بدور الطهر في الحروب فهم نهج في القتال وإذا كان القصاص
التحى ككاتب وأقاضي في ذكره خروجه إلى قادما الظاهر ببرسي لأنه
لا يذكر الحاشي لظلم معسراً إلى دور في حاشي إلى أخوانه ، أما هو حاشي يدخل
حكاية غازیاً أو فاشاً أو معسراً لهجوم والمداون طاب شمله الشغل حينه هو
لا تصعب لأحد من هذه الحاشي حتى لقيه الرواة بالنادر وتضيف
الحيرة إلى حاشي لتكثير عن حوادث والتجسيات والواقف لا لا يتصل
بالتاريخ في كثير أو قليل ، وقد نسج في ذلك نحواً تلخيصاً معجده فيه يطوله
القارئ العربي حاشي الذي يتصل بدور البلاوية معجده من حاشي الحاشي
سواء تصعب هذه المعجده في بلاد الحجاز وكوارث الحاشي لقدامين غير الصدا
أو تصعب في بلاد الحجاز والبلدان والمسلمين في ملوك البلاد وحاشي
وهكذا تدور الحيرة حول شخصيتين غير الظاهر هما حواشي ونجدة أما حواشي
مهر حشوي صابي يمكن من الرضا إلى منصب قاضي القضاة في معمر
بعد أن تأهل لأعماله هذا المنصب باندس وإخيلة والحكم ، وهو يرمي إلى معمر
الشتر القائم في بنياك الموجود ، وتكاد القصة الشعبية أن تجسم فيه صورة إلهي
ومثاله وأما نجدة فهو رجل في كنفه الأقدار فيفقد نفسه من هذه
القاضي المعجده ، حتى يكشف أمره من المأذي وطبق حاجته المعجده وهو
يرمز إلى معمر الحاشي أيضاً في بنياك الموجود على أن هناك شخصية أخرى

تكاد أن تكون هي الجاهل المرموحي لشخصية بيوان ، هي شخصية حيوان
 ابن حليق التي قد مر بها بعض أجزاء القصة فربما لم يلق بيوان لا يرم هذا
 أمراً مؤثراً مشوياً ، يشير له جميع شئونه وشخصيته من الخلق ، وهو يشع بكيفية
 من جوع محاصر تحت على كل شيء ، كإشارات وحليق بالنساقس وتنبؤ له الطريق
 ولائحة وحيد الياقوت ، ويتكاد أن يكون له كواكبه نلوس وطبيع الحكمة وقوته
 وشياعته وقدرته الدخلة على السخريه وفكاته أن يكون « رجاً جسداً مصر
 كلي » كما يقول ترويق موريشيد في : أضواء على سحر الشعبة »

والقصة الشعبية تبدأ بأن حكماً يونانياً من سطورين اللب سجل فقال
 أعداء الشعب العربي على مختلف من اللب لصورة وفلايته نجسماً لتعريف
 البشر : وجاء ابنه من بعد : مسجل وقائع العرب والمسلمين على مختلف من
 القصة بياتهم ونجسيمي لتعريف الكثير وكان هذه الصفحات كلها مدهية
 ومعشقة : به : لينة بلقدور : قرا بقول الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه
 « الظاهر يونس في القصص الشعبي » وتكاد أن تكون حرية الإنسان في
 مواجهة حبيبه » هي الإشارات القصصية التي تدور في حيزها الأحداث
 مرقوب لذلك الظاهر لورير شاموس : كل شيء له أساليب : مبدعات وسبب
 الأساليب : أهلي المصادفة مكتوب : بين يونس مولانا في حكمه هذا الذي
 يحكم به لاله القدم : وهكذا يصبح جوان هو الشخصية التي تعوض زيادة الله
 لتعطين زيادة الشر ، ويتعلق البشر أحياناً : ولكن في نطاق العلم الإلهي الذي
 تدوره السيرة في راي الألبان : وهكذا أيضاً يصبح يونس هو الشخصية التي تنفذ
 زيادة الله لتسقي السور : وهذا يصبح البشر في تنوع هذه الإبرة وتكديدها بتكبير
 من التبريد والمزاج : إلى أن يتأخر جوان تماماً مباشرة على الظاهر بيونس فيمن هذه
 الخاصة : إلى أن يدري وبالرغم من مكانة الاستهطاط : من شخصيته الحقيقية
 كجانب من النمو الصيني : ولا يخرج يونس لمواجهة الصابون إلا بعد أن يظهر
 هتتمه الدخول من أدوار الأحداث و« البشر » هتتماً في الظلم الفاتح الذي يقع على
 كاهل القدره : يصل إلى درجة الاختصاص

ولا يخرج من هذا كذاك هذا ملاحاة المصلحين إلا بعد أن يجرى دماغهم
 مفهوم جديد ضمن العروبة والإسلام . فقد تمتعت الأمم العربية التي عسى
 أن تكون الحكام والولاة والأمراء والولاة والسلاطين الذين تعاقبوا في الخلفاء على عرش
 مصر بحيث أن يعدل بحسب العرف لم يعد لهم كرامة في سيرة عزة
 وحدة أبناء الجزيرة العربية أو كما أقصفت إليها سيرة ذات الحجة الشاه والبراق
 إلى التنازل بخصائص المشتركة بين شعوب المنطقة التي تعرفها اليوم من الخليج إلى المحيط
 منذ الفتح الإسلامي . فقد صير مختلف الأصول العربية في يرقه الواقع المعاصر
 للدين الجديد والفئة الحاكمة والجماعة المبردة والكيان الاقتصادي المتناهي
 وكلها حاصر جسد لا يدركه إلا « بالقيمة المبردة » والقادر بغيره التي سحر
 من « عصر » غير مرفى هو الآن . الرائد هذا : « مفهوم » الجديد « ولا أقول
 « الواقع » الجديد لأن هذا الواقع لم يجرى وسخا شذوذا « لاوى » الباني
 إلا بعد ذلك بأزمان عديدة . أي أن رمز المثلثة في معونة الظاهر بغيره هو هذه
 المثلثة التي تم بصيرة ناضجة لأول مرة في تاريخ المصلحة الشعبية ، والفرجة
 بين كفاءة الوحدة القومية وكفاءة المدن الإسلامية في مواجهة المثلثة . وذلك
 هي القضية الحقيقية التي جعلت مؤلفي الملاحم ورواها إلى قصة الظاهر بغيره في
 مواجهة المصلحين ولم تكنه أنظارهم إلى قصة بطل عظم كماله والدين الأحرار

- -

يوجد الفاضل في الأدب الشعبي مشكلة حقيقية في تصورها لمصلحة سيرة
 « حتى الآن » بهم تجويز مع البطل متاعا ، كرامة لا تحيط لها ولا علامات
 طريق يدركها بطلهم من الملاحم عظم : « من أين جاء » ولما أين
 وجه « ذلك أن مؤلف السيرة شاء أن يبرز إلى أحداث عصره بأهواء عصره
 عظم ، فاستخدم مؤلفاً كتاباً طويلاً جاريلاً الرشيد استخداماً « وظيفياً »
 لا يعرف ما أزم إلى يستقله من حسنة تعلماً . ومن ثم يميل الخائب الفاضل في
 اعتبار الشخصيات القادمية في السيرة كشخصيات خلقها كاتبها أو زار عصره
 ليبريه من « روحته » المبردة بحسبه . ويتركون ثابته إلى القول بأن سيرة حل

الزيتي تأتي في الترتيب التاريخي بالرغم من كل هذا التشوش. بعد صفة
تظاهر بيبس لأحد المراجع بالقول والعمل مجتمع المصير المنطوق شكلًا ومفسرًا

ويكاد أن يكون المرجع الرئيسي - إن لم يكن الوحيد - لدرجة من الترتيب «
هو «ألف بيه» وفيه «وإن كانت هناك أهمية مستقلة لفصحة وأحمد الدلف
وحسن شومان مع ديلة الخفاعة وبنما زيتب التصاية «يرغب فيها الثور الرئيسي
على الترتيب المصري بن حسن واس الفول « وهو التمهيدية التي بسج
مضمون الفنى في شكل يحدث الصبغة كدبر بحث الكروي في روبر اليرفت «
وكي الصبغة التي مشرها فاروق عويشيد في ودياس ببلاد »

ويكتسب لفصحة على الزيتي مجموعة من القنونات التي يختلف بها اختلافًا
بصريًا من بيئة الأبطال النصيين في الملازم البرية « فهو لا يشهد في بطولته
على غروية السيف أو الشعر « إلا يستلهم في طريقه حب أو الملك « وإنما
هو أحد أبناء الشعب المصري الذين يتأرون أحضانهم سارة والزفاف والمصير
ويطرحه ذلك على بطولته « الرجل المادي « الذي علمته الظلم والظلم أكثر من
بحاربه الظلمة بأسمهم لتعلم المصري ليسطو على المصري « مؤلف كانوا
مصريًا من أهل القراع أو مصريًا من أهل الفلكم ولقد كان المصري المنطوق
بشكل عام مبدئيًا لجميع الظلم والظلم الذي هم مصر في ذلك الوقت « وكان
« مصر » على الزيتي تجسيداً مصرياً أميناً لفنل الضحي الذي يتوغل بالحكمة
والدهشة في فنكاية ماقلندي « هكذا براد طفلًا متبرجاً عند البناية بطلان أيرام
الكسكيب الذي تعلم فيه « وأيرام المولد الذي كان يعمل فيه بيده « ويملكه أمه
إلى الأحر فلا يتكلم عن منزلة عمله إلا أن يطره « ولا يجد بأواه وبطرقه سطوته
إلا في « الزينة وفرة صيدان « التي يعون فيها «أرأف « وكانت تلك القصة
سهلة واسعة وهي مجموعة من عجائب الزمان « وفيها كانت تجميع أروام
الشعارة والزلافة وكان يوجد هناك جميع ألوان الملاعب مثل لعب السيف
والترس « وضرب الرمح والدهبوس « والصرع وركوب الفيل والحرب وديامي
الشارية والتدافع « وفي هذا المكان وحده يشير على « بالروحة النفسية الصيفة »

وهو تقرّبه في نحره خيلة وإلهاءه مبعثاً بكاء ففارى لا شئ فيه وفي هذا
 مكان مطلق فيه قلب «الزريق» أي القادر على إثبات السجائب والتزييف
 والخروج من المألوف بصفة الخيلة وحلة الذكاء والحرص على أدولف «الشيعة»
 والهمام . ويظهر من أنه أن أباه نقل من يد صلاح الكلب «مقدم الفري» في
 مصر ، فيتوجه إلى أحمد الدلف في الإسكندرية ليلجأ إليه بما يلزم في شئون
 الامرات والخدمة . ويبدأ تحرشه بصلاح الكلب هيناً يسيراً في الهداية
 فيسقط بين أنياب جهالة من القروان الضعيف ولكن يجهو يحصل أنه
 وضاعف ، ثم يبادى جرئته مع تقدم ذلك مصر متخفياً تأرق في صورة امرأة
 أو طيبه مدمراً آخرى مطالباً بمكان سلاح الكلب إلى أن يحصل على المنصب
 في البداية . ولجأه بغير سلاح الكلب هذا أقرب ما يكون إلى التار خطان
 في نقيه وفالمة وتكنيه بالعصري «شجوبه بملوكه لا يورث ما سواك
 ومزج به شجوبه الظاهر يجرس من تصار للأصول المرفقة التي صدفه
 عن رفته بتأهلات الآلة المرفقة إلى حاكم المينوكي هذا هو ومن
 الاستعداد ينعى لشعب ، ومن الزيس هو الرزق المتأجل له ومن البطون في
 بقية الشعبية ويعرب في الشبه منه «سعد مهران» في قصة «المن والكلام
 دجيب هفرك» ، شهيد ليس لصلابته القليلة ، وإنما هو بطل شعبي جهيب
 لورته مفرقات لسيرة في وطنه يذهب متصرف قريباً وإن حكمت فريته بطول
 الخدم المتهورة . بهذا المعنى كمال على الزيس بطال سعيًا يغرد خاصية الرجل
 العادي الذي لا يأر يندواري وإن ركب الأموال ولكن نود مساعدة
 من قري غنية ، وهي خاصية فريدة لم تعرفها السيرة الشعبية الأخرى ، وما أشبه
 بطال الأموال الواقع في أدها بناصر «كنا يلقه فوقي خورتيه في مقبلة
 سباحته المديحة كسيرة . ويبدأ مقامه الجديد في بطال . ولكنه يتنق في
 طريقه ذلك الشام . في مهاد بلن بدلية الخطة التي عزفت برباطه أسعد
 اللصه — الرجل الذي حقه في الإسكندرية أصلي بدهارة وجرة المعاء
 وسنوت هي على الشعب الذي خرج بمرده . وهناك يندواري على الزريق

وتطويها إلى أن ينتصر عليها كنهضاً ساحقاً تدبره به به جويده على
الشر - ولكنه يقع في هوى ايدي ربيب الصنابة وتستقل دويلة هذه الفرصة
لفرسل به إلى المهالك - ليحصل على ظهر - له لا يعود بها كذا سبق لعلامة
أن طفلي يابن أخيه الصباح في سيرة - ذات الله - خير الله ينحرف من
سكاته المكافاة التي دبرها له - وكسب القصة بقتل ذليلة ورواجه من ربيب -
واحد له لليلة بمضاه تاريخاً مكانه لأبيه

ويبدو البعد الاجتماعي في السيرة هو البعد الغالب على تكوينها الملحمي ،
ولكنه في الحقيقة هو الوجه الآخر لدرج البطولة في مقاومة على الزيق - والشعب
المصري منه - فخلد مظاهر الجور الأجنبي الذي يبلغ قمة طغيانه في قتل
المسيكين ومكسهم الظلم - وإن يكن على الزيق نصراً ، لأن هذه القصة لا تغفل
من بطولته أو تضاعف به - لأن صبره هو أب حيلة فتية أراد بها اقتصاص
أن تنقذ من الظلم يفسد ملاحه ، وهي أيضاً مفسون شعبي أصيل يركز في
الأدب الطيف الأخرى نمذ عنوانين مختلفة تلتص كلها في تمييز « المصير »
الشريفة - الذي يأخذ من الأخيلاء يعطي الفقرة ويمنع الجميع ماله بالقصاة
ونظام الحكم بتفكر والامبار لأنه قائم على فسب والتهيب والهدم الكرامة
والفسير - خاصة إذ كان الحاكم ظالماً أجنبياً فهو يترفع كحرمة شعب المحتل
في الليل - ويصبح على الزيق رمزاً لبطولة هذا الشعب - وأو عن طريق حشر
كاحتراف السرقه والتأمر - في مقاومة الفساد الوطني والاجتماعي

• •

بالفرض من أن صيرة سيف برى تنقذ بزن تكاد أن تكون جمالية البصر من
حيث استثمارها لأحد حركات الفن في تلك الوقت ليصبح انطلاقاً للمواجهة الشعبية
إلا أن أغلب المؤرخين للأدب الشعبي في مقدسهم الدكتور هزاد سمير
يعين في اختيار « التاريخ » في هذه السيرة أحداثاً خيالية لا علاقة لها بالواقع
الذي يتناقص فيه اختيار البطل من جمالية اختيار طوبى - سرف أحمد -
ملك الأعباش معاصراً لنهاية العصر المملوكي - أي أن السيرة جاءت بين شخص

بعد قرن القرن الماضي الميلادي جعباً إلى جيب مع شخص يجد في القرد
الساس عشر حين تم قلة علاقة هذا « التاريخ الروقي » بذلك التاريخ الراعي
للعلاقة التي كسبه الوثائق من نمو مختلف أئمة الانحطاط عن التسجيل
الصحي في صورة الملك سيف من هنا يحل قاربت عوالمها التي أمام
صياغة القصة الشعبية إلى موافقة الدكتور فؤاد حنين في أورده في كتابه
« قصصنا الشعبية » من أن ربي الملقمة هو العصر المملوكي ، وأن يثبت
في مصر لكثرة ما جاء في السيرة من كلمات وأقوال مصرية بالمرغم من « المذلة
الملاحية » التي يحيط بها المؤلف أو المؤلفين عند القصة

وإلى البرة الشعبية قد عرفت إلى اختيار سيف بن طي يترك من ذلك
لتاريخ القديم ، لأنه ذلك المي الذي أشهر بمعاركه ضد الأعداء وإبلاغهم
عن القوي « اليهودية » في ذلك العهد بمنازله كبرى طلت الفرس بعد أن رفض طالت
الروم بمساعدته لادبها كنه في « المسيحية » مع ملوك الكباش ولكن الضمير
استحق للمعاركة لم يكن قد حرراً إلى اليهودية والمسيحية كأديان وعقائد ، ورفق
كذلك سرراً اقتصادية وسياسية في لقاوم الأول ، حتى إن كسرى قد شرع
في مساعدته تلك لمكة سيف أن يحدد أنه شيئاً عيباً بأشربه السيرة ، والذي
يعتقنا هو أن اسم سيف بن ذي يزن المبرك على مر الحصور والأجيال يهده بحرية
الحر حركاتهم من قبض الكباش والتاريخ الوثائق على شهادت كثيرة
على علاقة العيشة بالفروب الشعبية قريب جداً ، وكيف أن علاقة « سيرة
عصر بلغت حذية عالية من السور حول أسرفت في المصطفاة المسلمين هناك من
ناحية « وحين كررت عدواً إلى المصالح على صعيد مصر من ناحية أخرى ، وعلى التفرص
تقريباً من الفكرة المصرية القديمة حيث تكاد أن تكون « حفيد » مصرية
بين السامية والعدامية وأقبلت سيرة الملك سيف فحبلوا - « المفرقة » المصرية بين
الساميين والعدانيين فالسيرة قد يبدوا لغير المتجسستن تقوى على بيان ويرى ذلك بركة

فلان ملكاً بملك الأحرار كلها
وكي حبيباً قديماً وسليماً

بمعنى روح داعيا كل أسود

لإعلام سام لأخيه ومعلم

ذلك أن يوحى كأي يركب تحت صورة وجه إله سام ومعلم طريق الحق
فمن سيرة ونامت حورته فصبحت سام ، وقصب سام ، واستعطف روح يوحى
بهذه الصورة التي ساد في صورة «علاء» على سام أن تستود بشرته وأن
تصير شريته حبيداً لغربة أسبه . وتحاول الصورة كما هو الحال في قصة حثرة أن
ترجع «بالإله» إلى إبراهيم لتقبل باعتباره المهدي التاريخي للإسلام . وهكذا
فانضمرة الروح للصرع القادم بين الملك النجدي الأبيض وملاك الأحياء السود
من زوايا الدين والعصر ، ولكن صدر الأحداث يؤكد أن أرضية الصراع
هي حدوده الفز و التاريخي ذلك أن «الخدمة» من بعدهم لفائدة حورتها
شامة بنت الملك الإنجليزي ألواح

صلى الصغر يوحى إلى نسل سام

بنالون عزاً بلقار مهاب

صلى بطفلة الصغر في نسل سام

بمعبرون في الناس مثل الكلاب

فصوات هذه «والتف المباداة» كما يقول الدكتور فاؤد حاسين - هي
هذه الحروب الطاحنة التي كسب يوب الساميين والعمانيين - أو يوب العرب
وخرقة والسودان وعلى النقيض من فكرة المصالح الأجسام المختلفة في نزعة الشار
الحضوري للفتنة بين أبنائه وينات الأمة العربية الوردية وهي الصكرة التي
طرحها ميرزا المظفر بيبرس مجد أن البرية سديدة تؤكد على فكرة عكسية
في «وجهة الدم العربي» فتجسّد للبطل وكثير من أحدهم «عصر» وبعكم على
عصر والآخر «عمر» وبعكم الشام وهي أيضاً فكرة تجعل مجزى الأرباب
العربي في مواجهة الحرب العنصرية وتكتمله دور الملك صوف على التفرقة
الاستراتيجية كإعداد روائع يحكي كتاب أخصي حجاب الحورية في القليب من صديق
البيعة القديمة التي تربط بين سموات البطل العربي وقراش إبراهيم الحليل .

وإحدى في هذه السيرة لا توجد في بطرلة السيف وإن لم تظهرها ، ولا في بطرلة الشعر والد كاه والكهنة وإن لم يعمل بوظيف هذه كلها ، ولذا تجد في بطرلة سيف بن ذي يزن في عوارق البحر والبحان وقصر الجزيرة يختلف أشكالها

وقد الملمحة إلى أي بيت كان ولحقاً من أشراف اليمن في عهد أحد الملوك النابغين لسلطة أبيه في اليمن ، وإن امرأته اليمنية قد ولدت له ثلاثاً هو سيف ، ولكن صاحب البلاط قد أخذ بحال هذه المرأة فزوجه هو الآخر ولدت له ثلاثاً منهم «صبراً» وثلاثاً سيف مع أنه في القصر الخبيث ، ولكنه عرفه بعد حين أنه ليس ابناً لصاحب البلاط فخرج عنه نائراً من سلطان الأخيار وتبع حوله الوثنيون في بلادهم ثم تمكن تعارفه كسرى من هرهم واستقلال اليمن ويمنع سيفاً أمراً لا أحد أمراً وهو يتبع صاحب بعض من أدوابهم التي يستطيع أن يحقق المعجزة أن يعرف أو أن يعرف ، فلا شك أن الملوك تزرع بشخصية سيف بن ذي يزن في بطرلة الإنزال التي ينفذ طموحه إلى المعرفة «وكان ملوك» في درجته المتأخرة هو النتيجة شقته للقصور حسب الاستطلاع ، ولكن شهرة المعرفة هذه تلهم بصورة أخرى هي «كتاب النيل» الذي لا بد من حصوله عليه حتى تفك على الأخيار عمالهم وبنيتهم بعد مجرى النيل وتلك المصير خطراً ، ذلك أن أحداث السيرة تلور في عصرها قبل الأكراد البادية الثلاثة إذ في حرب بين حجة التجر من الأخيار والخير بالله على دين المسلمين من العرب على الرغم من إجماع القاطن بعد ذلك على أن انعكاس الأحداث سيطرة العصر لم تكن وأحداث السيرة تقبل أن معه سيف بن ذي يزن الأول هي إحصار كتاب النيل التي هو في بلاد الأخيار ، ويثبت السيرة وكتاب أو كتابها - أنه الأخيار بغيرياتهم على هذه الكتاب قد حيزوا مياه النيل على مصر إذا ما جاء سيف بن ذي يزن واستقل ، بلحكمة على هذه الكتابية أخرى ما أثير وأما مصر التي سماها باسم ابنه ليكر الذي أصبح ملكاً عليها من قبله

وهذا هو رمز المعلولة في مقاومة سيف بن ذي يزن « لقد ألجبت وإريد لحديها
يتوى حكم مصر وإشاعها ، والثاني يتوى حكم الشام وإشاعها » وفي الجواز من أبي
واسد ، دواسجول مصرأ واسدأ ، وبر بطولها ، تاريخي بحركتي بفتحها كفاً مذكرتها
فقد العدولان الحاريجي على بريدنا . وكأنها أراد كاتب السيرة المصري - كما يقول
طريقك بحريته - أن يصح أمام القصب العربي كله بحرية رواية نفس وحدته
وأصاليه - وكأنها لواد أن يجعل من بعدا لدم سلباً لوجهك السيفية ووحدة
الكفاح . وهذه الفكرة تؤكد مرة أخرى معنى الوحدة والتمسك بهذه الخرز المصري
في عصر محمد بن الحضر المنصور .

وهي فلك أن بطرقة سيف في الملحمة الشعبية من إبداع إحيال الشعبي
ويستقللاً سرفاً عن مكتب التاريخ ، تأليفه نسبة أقرب ما تكون إلى
الرمز الأسطوري الخارق ، ولا تقترب في كثير أو قليل من أسوار الواقع ، وإن لم
تدخل في نفس الوقت عن استلزام هذا الواقع ومهمته للشخص في التماثل
الذي حدته السيرة أو متلفها في تباين الأزمان الجارية لها . أي أن لا يرمي
أن يبرر التاريخ والعدا . إذا صادفتنا بعض أحد في سيرة بطرقة سيف ،
ولا ينبغي أنبدأ أن يتوضح خيالك ويوسع مع الأسطورة . إنه التقربا بضميرها
بصوغ الملحمة من أجل إلى آخرها . وإن يذهب أن يذهب حشاشاً كلفة إلى رمز
البحر في مداومة القصب المصري للخرز الشعري مختلف في العدولان المغربي على
العرب بتأليف من المصنوعين قريب نهاية العصر المنصور .

- *

يقف الباحث في الأدهب الشعبي أمام سيرة « حمزة الربيعي » موقفاً فيه
موجد فيضمونها في شائكة السيرة التي وصلت حتى الآن ، وما أكلها بالسمية لما كتب
معاً وتاريخه مكتب التاريخ والأدب ، وأشارت إليه بعض القاصص التي كبرت
من القاص . وتتخذ الباحثون هذا بطرقة شبه « دويعد من هذه الملحمة بالذات
السبب وهي هو . بها تكاد تظهر من أدهب « حشاشات » تاريخية أقوى لا تدكر
وإنما تاريخياً أو حديثاً أو موقفاً ، وإنما هي هذه استلهمت إلى سم الملك في القصر

قالت « كسرى » كنوزها من القصص المضحكة التي تدور حول فارس جديراً بكسرى وملك الروم يسيراً بقرصه . وقد صاغ عباس عطر هذه القصة صياغة جديدة سماها « حمزة العرب » واعتاد أن يحضر أهلها الذي تدور من حوله القصة كما صاغها عباس عطر بعلم كسرى أنوهر بن قيس له ووريه حكيم بروجمهر بأن فارس يظهر في حصن خيبر سرب يجمع يبيش حجر وعلى هذه البلاد - فارس - فيخلق ملكها من عرشا ويتولى حكمها الأجنيح ، إذ أن يظهر في بلاد العرب - التابعة لفارس آنذاك - فارس أعظم منه فيخص الفرس الفارسي من الكثرة التي حدث به ويهزم جيشه قبل الصبح جيش فارس - حصن خيبر - ويعيد الملك إلى صاحبه . ولم يشأ بروجمهر أن يجعل نفسه اسماً لكسرى وهو يلحقه بأن الفارس العرب سيظهر هذه الفرصة ليضاهي سته أيضاً من القهر الفارسي . حيث أن الملك ووريه إذ التفت ملك ملك العرب ، وذلك يعمل إلى ملكة يشأ من يترك جديده مؤدع به أمل بخراجه العربية في خلاص من الظلم ويقتل بالأمير إبراهيم ساسم ملك الساسانيات رجعت في شهرها الأخير من السنين فينقسم يزيجهم في الأمير العرب أن ابنه هو هذا الفارس الصليح . ويولد حمزة في ذلك اليوم فأمر الزبير بحكم بأن كل من يولد في نفس اليوم يعد من بيت كسرى أعظم ملوكا عصره مثله مولده . وهكذا يسمي عبد الأمير إبراهيم امرأته من الولادة وهي ما تزال في شهرها السابع فطلب « حرة الشخصية الثانية في السيرة . ويلد من « حمزة » ر « حرة طويك مرحلة طفولتها وسماها ما يؤكد كافة التبعات التي لاحظت علم كسرى ما يظن همه التفسير الذي أدى به بروجمهر في حياته . فحمزة يفت فرديته على كل الفرسان ويصرح أسماً في الثانية ويتولى الحضر في الصمود ويسمع أن جنيداً من عند كسرى وأعرافه من العرب قد هربوا بخياد بالقرب من مكة بحياة الأعراف فمروا شملهم بالظم من كل ما أهل له من « أبا السهم » كثير وحمد « وكلهم محبدي إلى ملك واحد » و يوجد كلهم وسفرهم ، فلا يفرح حرم

مهم على قوم ، كما فعل العرب الذين حاربوا على الفرس والشعاب والعروب
 قبلهم ، وأكبر حركاتهم وهي العمائر عشاد لكبرى على منه على
 جهة ، وم زال جهتها في مهاجمة لشعاب قد حركته ليعصم أمره من كسرى
 ودينه الذي يظهر باعتداله إرضاء للفرس بها يحد سرًا إلى العرب الواحد ، و
 حريته في «الخيرة» مع العمائر التي يتجارت من قهرس مؤثرات الأكل والأيدي
 بعد أن منهم لم يملك قاصع الإلاريق «أصغر» الذي يملكه ، فيحل طاقهم ريثما
 الأصغر الذي يملكه بموت بموتة ريثما له من جديد بموتة التي ريثما
 سيظهر بها ملك (زمان كسرى) أتروشان ويتحول إلى واحد من ناحية بفرسانه
 الذين ولدوا معه في يوم واحد وكان علقهم شاملة فارس ، وألى الألب من
 القنائ من كسرى بأن فارس حصن عوير قد القتهم العرش وحاصر الأهل
 وحزم لغيش الملك ، وعلى حوزة اليهود وفرسانه إلى بيوتهم وحبسهم
 وتلكهم ويصل - ويصير إلى ملك ، يحمل الدعوة التي تشاء بها ملك حشرون
 أماماً بالزلم من كل للملكات التي وضعتها أو ير المادى للعرب تحتك بفرقتين
 ليحرف ذلك ويصل الفارس المرمدة ولكن حمزة يصل إلى المادى مرياً بالامان
 بالشجاعة وحركته بالأمراء وبالقبة الفرسان ، وبان حاله يرم هذه الأكراب

سوف	التي	هي	العمارة	وبالا
وأيدي	الطفاة	بالسيف	السرا	الأكبر
فأصغر	الوحي	بصيف	مخيل	وبالا
وأيدي	الطفاة	السرا	الأكبر	وبالا

ويذكر حمزة بطوقه خلافة على جيش تداريس فارس حصار عوير ويطلبه
 من المادى ، ويحرك كسرى إلى حرشه فمروا أو برعتت كراهية للعرب
 وضربوا ، ويوقع حمزة في خراب بنت كسرى الأخيرة مورتكارة فيطن بلفظ أن
 فرصته في الغلاص من حمزة والعرب قد دست فهو يوظف حصار كسرى بأن

حمزة لا يجد « النار » إلا الفرس وليس جديراً كعربي من « العرب » أن يتزوج من قطة غريبة فضلاً عن أن تكون هذه القطة هي أميرا الزمان جلالاً وحكمة ولكن برز جمهور يمدح خطط خططه ولا يجد يداً من استخدام احميل والدعاء ، ومن ثم يظهر موافقته على الزواج ويطلب من حمزة سرّاً أن يجلب من اللاب هدية عينية على الجميع هي جواد جامع قس كل من حاول الاقرب منه ويحصل حمزة على دخوات فريضة ولا يصيبه بكوى ويحصل له بذلك سداً فيه فوافق مرة أخرى على الزواج ويرسل إليه علناً جواد مرة - طويلاً ضحكاً يدعى « مقبل البهوان » يتحداه أن يناله منازلة القرمات فيسحقه حمزة ويزداد قلبه لطاقه صراخاً وأخيراً يفتي الفرس بلقد يكرهه العرب على شرب خمر فزوج جو أن يلقم حمزة جهراً للخميرة جو « مقبل البهوان صاحب حمزة تيران » وكان كسرى في كل مرة يطلع ووجه الشرير لا يتسع به من تأييد لكونه قاطبة القارية ولم يرد حمزة ليعود العرض ، ويؤيد على رأسه « الصلح المكيف من التنازلة قاضي فلائذ « مقبل » يحميه شديد فتعافى حمزة من أن يكون حصة جديدة ، ولكن مقبل أطلعه على كتاب مسمى بخطك يتبر فيه عنه أن يبادر بقتل حمزة مقابل أمراة كثيرة أرطها بالكتاب ، ولا كان مقبل يؤمن بنفس الذين يؤمن به حمزة ، وكان مصعباً في نفس الوقت بعلاقات الناس العرب ، فإنه زهد في تعيد أو سرجه مك وقرماته السفيه أذا حمزة يقصر في أمراة ربه بالضم الذي لن يثبت به ، وبعد فبال جيتك يستعد جواد مقبل على أن يغير رأسه صيف حمزة فيعلن القادسان حاية لقتال وقرموسه للفرار الواقع وتداهاً المدين واللاب والوراء بحركة وهو يصطد خطف الناس الذي طابا هدمهم حمزة بقرته صخرة مقيماً في الفرس ويتعلق قلب حمزة بالنسبة

إند كان	بخطه قد	معي	معدلي
	عالمهم	زاد	بسمي
لولا	باشمسي	الحمال	وبوره
	أزلت	بالأعيانم	كل
			فماز

ولا يجد عندك مفرًا من أن يشير على الملك المشورة الأخيرة ويبرأ أن يرسل حمزة إلى ملوك الدول التي به حكم فارس بطلبية الفرس إلى (التي حصلوا منها من قبل) مع كتابه سري بطلب إليهم فتنفص من حمزة ومن معه - حتى يرسل العرب من هبار الفرس بها أيضًا - ويقل حمزة هذه الشرط الجديد حتى يزوج من حبيبه - لك - حلب - يقابله ملكها «عسير» ويعبره بالحدقة ويعطيه الأموال التي يريدونها - وفي «يوروبا» يخرج إليه كسروان ملكها للحرب فيزيمه حمزة ويأخذ الأموال - وفي «القسطنطينية» يأخذ ملكه ملكه «إسطنبول» بالقد والرحابة ويعطيه الأموال - وفي «مصر» يأخذ ملكها «سكاه» وورثا - أن يحتل حمزة بالحدقة والحدقة - ولكنه يتسكن من الخروج من قلعة في حدها - ويتسكن جبهته من جزيرة مصر ويأخذ الأموال ويقيم على ما كان من قبل لا يفتضح لقادس - لك هذه البلديات جميعها كانت حصارا يسير من الشكوى عن القصر الفارسي ولكنه في جميع الأسفل كان يظن أن الملك بأن ثولهم مرفوعه لم يجد أن يكشف «كسرى» تمامًا هو ووزيره الشرير ويعطص من العالم بأجسامه - وتصل هذه الأنباء إلى اللذان يفتقدان ويحدث ويملى من رجل القصب في قلب كسرى فيحدث بجيش الملك حمزة عند حمزة ربيعي قائدا للحرب لشهر بقوته هو «رئيس القدار» ملك بلاد زواي ركوال ووجه بأثر واج من شبه على شرب أن يقتل حمزة - ولقد لم يهرب من الفرس - ويتسكن بقتل اليونان من اختلاف بنت كسرى التي قضت حبيبها من أهلها - ويحكم اللذان من جرح حمزة بسيف مسموم بعد أن تضح في ثياب فارس حرك - ولكن برجمهم يرسل إليه الفداء الثاني ويحمد حمزة الفرس بعد أن سقطوا خائبين من الحرب - وما نكاد نعلم أن تعدل إلى حمزة ملكه ويحصل بهم إيفهم حتى تلحق بهم جيوش كسرى التي يرسل إلى التبعين خطابا يطلب منه التسليم وإفلاحه وإعادة است والاحتار عما بدر من حمزة فيرد عليه حمزة «إن العرب» «إن يعودوا إلى الطاعة بعد أن نسي لهم أن يرفضوا من كتابهم ثير كسرى وفلما هو ووزيره غفلت الكفالي اللذان -

وقل له إن بلاد العرب لن تفتتح بك اليوم لأجبي موحا كان ه فمروج الذهب
في حرب طلحة بن عبيد الله كسرنا أشتع هزلة في تاريخه كله فلم ير أجداه سوى
والقراء ، مربيًا للحجاء

والقصة عن هذا النهر لا تجد على ركيزة تاريخية محددة ولا هي نازح
فمنها أن التاريخ ه كله خطر على ياله مؤلفها ه وربما أحيال القسبي ه هو
اللاهوت الرئيسي والأندلس في إبداع هذه القبطية التي كثرنا مع بقية العائلات العربية
في كثير من السواب ه فكيف تختلف أن حله ه الصبغة الروائية الكسالة ه إن
جاء التعبير عن ظروف من أية مائة باقية أو ناهية تاريخية فلا لكيان القوام
للملحمة بمحاكاة حادثة ما أمثلها في الحياة الحقيقية ه أو ه الكتب ه ه إن سيرة
حمزة الجواد تفتتح هذا التوثيق ه الأكل ه لإبداع تخيالك العميق حيث لا يجد
هناك فضل ميكيل قصصى جدهم لعدة القرون في حلبة السائق إلى تسعين خاضى
أو الإشاعة بالخاص ه وذلك ه ه على وجه الدقة ه رواية هذه السيرة
وإحصاءها ه قد جمع كثير المحققين الأوروبية في بطون القراءان ه ثم موزع
في البطون التي تشبه على الحواشي الحسنية أو العينية ههه كان المذهب سلباً
رواد هذه الطريقة ه وبين البطون التي تشبه على الحواشي الحسنية ههه كان المذهب سلباً
صاحبه ه أولى حروجه عضوية عذوبة نوايس لعب ه أو موحه عطية شارة
نوايس الكلام اليسرى ه أو أنه أتى معونة حامية من القوى الفنية البطي ه
وربما أتى حفرة المليون موحية لمن أطلق صوته بجسد عاطف إلى خرابه بالإنسية ه
أو بجسد وطنياً في الدفاع عن مكة ه بلا فرق بين الحق المطلق والمفسر المطلق
قصة ه ه بطون في مقابلة ليل ه ولا فرق بين الباطن والظاهر ههه تجسد
في السيرة وفي الخطاب بآسكه ه أو تجسد في القهر والغزو والحكم الأجنبي

* * *

لا ريبه أنك تستطيع من خلال رحلتنا مع الملحمة للشعبية العربية في مختلف
صورها ورواياتها بطوناً ومقالات ه أن تكتشف عبقها واحداً بلسان
جميعاً من ناحية ه وأن تكتشف ملاحم والمحنة للظهور من منحنى يد أخرى

من الأهمية المتزايدة ، أما نتيجة المواجهات ، فهو ظهور هذه الملامح من المجتمع
الغربي منذ البداية إلى صلب الإسلام حتى أقبل الصير لدمتوكي ، وأن هذا
الصير يتخذ قد صممه مضموناً نورانياً يلقى إلى جانب الشعب في مواجهة
القهر الأجنبي والاستبداد الداخلي على السواء ، ويظهر لنا هذا الصير السبب
أو الأسباب التي دعت إلى الديمقراطية الفكرية ، في التاريخ القديم والحديث
لأنه يتجلى في الأدب الشعبي فتدأ كما هو ملاحظاً طليقاً واعداً لا علاقة له بالعلم

أما عريضة التطور التي ترجمتها هذه الملامح في حقبة الإنقاذ الهمم - التي
يظهر بروج الشعب العربي في مختلف الأصناف وعلى مر الأجيال - فهي أن
مواجهة هذا الشعب للفرقة قد أثبتت بطولات لا حصر لها ولا عدد ، ولكن الخطوة
الترقية في المصلحة الشعبية تختلف من مرحلة إلى مرحلة ، وأخصكس هذه
الاعتراض من ملحة إلى ملحة ، وجير مخرج الملامح التي وصلت إلى هذه الحالة كان
هذا الاعتراض من الصورة التفصيلية لتطور معين البعثة حتى العرب ووزعها
في عناصر التزوي بالواجب ، هذا المعنى الذي يمر من نفسه من تأخيه الشكل
في البطل الشعبي الذي يبرز في تكوينه الموضوعي كأداة مهمات الشعب الرابع
عنه ، ويستغل أولاً بسببه القومية الحديثة ، هو قد ظهر عن جماعته تصويراً
منحرفاً عن صراع التميز والنسب ، وليس بطلاً أسطورياً ، ليس هو الجماعه
وقد أظنه يوماً وأدب فيه وأسس شيئاً واحداً وهو المعنى الذي يمر من نفسه
من تأخيه لنفسه ، في تدخل البعد الاجتماعي مع البعد القومي كدائلاً يصيبه
في كثير من الأحيان التفرقة بينهما فقد تكوّن المضامد الاجتماعية تمهيداً لمقاومة
القهر الأجنبي ، وقد تكوّن مذود هذا القهر من أخصاً وقاص ، جبراً ، ولذا
كانت الملامح الشعبية العربية قد اختلعت حول بعض الأبعاد الإنسانية العامة
كالصورة صيد الفرقة للصير به ، بمواجهة قرأ ما يرجع أو كالأستعداد في عيول
المعرفة ، فإن هذا الوجه إنساني ليس هو شكل شيء في المصلحة القومية ولا هو
الشيء الرئيسي ، لكن الأهمية القومية هي المبدأ التاريخي لتدأ هذه الملامح ،
هي صوت الصير العربي النكتم في وينا وأيضاً يتألم بالمصور والأجيال

المجلس الأعلى للدراسات والبحوث

مقال: المقاربة في الرواية المصرية

يلزم من كافة الأدبانات التي يعطها بعض يعطينا من مؤرخي الأدب
وسوف فيه إذا فهم شرحية التسبب بين الرواية المصرية الحديثة والراث العربي
القديم ، فإن العلاقة بين القارئ الروائي بلادنا والرواية الأوربية ستظل هي
المرء الرلى لأية نتائج علمية ينشئ بها البحث الموسوعي للمبره . فلذلك أن
أستاذنا المحترم لقصصى ، من أبحاثه هذه الرواية المصرية بتفاصيله لا يلقى
بأنه حال أن الرواية المصرية هي دابة هذا التراث ، فلا شك منا بعد في نجاح
الشعبية والمقاصد والحكايات والحكايا والمغامرات والروايات وصيلاً من « الوصايا
فقصصى » ، علماً كما نجد في الأراجيز والنداء والخيال والذات الشعبية
وصيلاً من بعض العرائف . ولكن هذا الرصيد أو ذلك من ينال الرواية المصرية
أو لمصر بصري ، ولنا تصور جزئياً في كتابات بعض الفصحى ، وأما في
صورة أو بأخرى على « روح البناء » التي يصوغها الفنان وفق أشكاله الحديثة
فقطها - بلير شبه أيضاً « من الأدب الأوربي إلى أريج ط - شعبية
العوامل الحضارية ونفسه التاريخي - أن نمسكنا إلى البدء هذه الأمثلة
ولكن الرواية المصرية كسيرة خاب في مستور ، ولنا في ثمة لتأجيل هذا
الكتاب مع التجربة غلبة الإحساس والمصنوع المصري الأسيل ، ولقد كانت
التجربة الرئيسية في حياة المصريين عند بدايتهم هذه الفنون ، هي تجربة القوة
على الانجتماع البريطاني الذي دخل أرضنا في أواخر القرن الماضي على لأمرة
التي منيت بها الثورة المصرية . وهكذا لتعصب الأديب للرواية المصرية ،
وأنفسه لذلك حاول أن تصوره يتلقى كلبه بتضادات الظاهرة سواء عبرت
هذه الحدود من نفسها في صمت مغلوب بالوقت من بل التحضر أقرب إلى
الاطلاق أمسك ، أو عبرت من نفسها في هبات دروية متفرقة تصعد لتكلم

الغريق وقياد المعبر ، أو حيرت من نفسها في حركات متعقدة بحسوبة وهو متاح لاحتلال أكت الاحتياط عن المناخ الذي أثبت الرواية الأدبية ، متعنا الوطني لتأصيل عند الفكر الأجنبي هو الإجاب للشرع الرواية المصرية التي ولعبت مع مجموعة التعديلات التي واجهتها عند أوائل هذا القرن حيث كان لمازق التاريخي هو أن لا يستطيع أن يرتفع إلى مستوى المعاصر إلا إذا اتخذها الكثير من أوروبا ، وأوروبا - في نفس الوقت هي الحضرة القاهرا لاستا واثبتت الرواية المصرية ثمة هذا الصراع ، فالتبذرت في شكلها بإحداثا في الإرتفاع إلى مستوى المعبر باستلزام الغالب الأوربي ، وأوجزت في مصرها مقارنتها المصرية بمتصر الفكر في سفارة الأدبية وولدت الرواية المصرية وقد التفتت بأصالتها ومناخها معاً على سلاح لوني جديد في معركة الإنسان العربي في مصر ، حيث وأكب بطولته في مقاربة التروا الأجنبي ، وأضحت من ثم جزءاً لا يتصل عن مسار الثورة في تاريخنا الحديث .

- -

وتعد قصة « حدود دنشواي » التي كتبها محمد طاهر سق عام ١٩٠٦ باكورة الإنتاج الوطني في الرواية المصرية ولكن يقبل النقد في بلادنا هذه البكورة التي أغرت لها بط طبيعة الرواية الوطنية على يدى نوبيق الحكيم ، وهي رواية « حجة الروح » إلى حدود دنشواي لا رفيع إلى مستوى قصة الحكيم ولا إلى مستوى قصة « ربيب » التي كتبها هيكل ، ولكنها بادرج من قبل تدعى مركزاً حديثاً في تاريخنا الأدبي - لو ينبغي لنا أن تكون كذلك لأنها تشمل في تضاعفها كافة سمات الجيوش التي تطورت في مر السبع والأجيال ، وأصبح الآن شيئاً محلاً في حياتنا الأدبية فقصته بالرواية المصرية ، وبينما التي تطور خلال مجر حديثاً قد أبدع جعلت أطلوا رويتها معصرة بأصالة بقبت الأول والأرض التي رويته بسمائه الرئيسية ، كانت مصر في ذلك البتة الجديد قد عاشت نحوه أقدام الاحتلال البريطاني حوالي أربع قرن ثقاف متلازم من المديب وكان الأديب المصري ، يراله مألوفاً بين الفلح على التراث أو النقل

عن العربي ، إنما إبداع التجربة الحسية فلم يكن لسهو واضعاً ولا للطريق إليه ،
 فلاكتباس وانحصر في التعريب بتصرفه ومحاكاة الأتومين ، كلها كانت طرقاً
 مسدودة لا تؤدي بأية حال إلى « نقطة بعيدة » في خلق أدب مصري حقيقي ،
 وأقبل « عابرة فتتولى » - لا حديث عيسى بن خلفاً كما درج القلوب عند
 مؤلفي الأدب في بلادنا - برسم الخطوط الأولى في الطريق الطويل لم يتأثر
 سلباً بالمقامة العربية ولا بالقصة الشعبية ، ولم يقتبس من الرواية العربية
 شيئاً من شخصياتها وأحداثها الثغاب الكورية وبليهم القباب المصرية ، بل
 حاول ببساطة أن يمتدح في البدايه نهريه حقيقه وضعت من قبل مصر
 وتغلبت على أرواحه ، وحاول بوحياً أن يصوغ عالمه الشعري في كلمات
 مشعرة يعنى من واقعنا وذكائب شتلتها حياتنا في صرخه ونسب ، في سطوحها
 ورمها على السموات

والتجربة « الحقيقية » التي تبدأ بحسره حلاه حتى شامة غنية لقصته هي
 مساهمة تشاوي التي سجلها قرياً شامة القرب من « لاهة التارخية » التي تقرب
 لنا أن بعض الفرياد الإنجليز كانوا يصيدون السمك فاصطادوا على بعض أهل
 مشاوي م اشتمت براناً حركة طافية بين الطرفين أسفرت عن مقتل شاعر
 إنجليزي رجح لبنة ولاده ، أما شاعر القرية فقد نكثت في حريقه خلال
 شب يحرق أحد القلايين ويصرع امرأته . وما لنا طروب الأتياء إلى الورود كروبو
 حتى أمر بانطاد وانكسرت بصروحة « التي حركته بإصماد مجمراته من الأمان
 يسبح لبعض الأنهر وجلسهم وتم تكليف الإعدام في نفس الساحة التي شهدت
 حركته بين الإنجليز والأتاميين على أرض مشاوي عتا ينسب التاريخ وبدأ قلم
 الفنان في إعادة صياغته على نحو جديد ، ضمن خلق في البدايه قصة قروية
 تدعى « ست النار » تقع في هوى فلاح من سب يدعى « محمد العبد »
 وكلاهما يناضل للرواج من الأنهر قبل أن تتجفع مجرلات « أحمد زاهد »
 في وأبوء الضحايا لإغراء القناع بالزواج منه . ويتضح لنا الكاتب إلى تصوير
 سادس الفلاحين من قلوب الفرياد الإنجليز لصيد السمك ، فقد تمردوا منه

البراعة غير المزعومة فيها بين الحق والافتراء يتقيدون جميعهم مصدر رؤيتهم ، ولا يكلف المصداق خبطوا برقع الأمر إلى أجل الأمر ، ووثقا هو دائم فارتد هذا الوفاء بها ، يحتمل على هذه الحكمة يعجزهم ، غير يلوم الضابط كافتراء القاتل من أعلامهم ، وعلى الجانب الآخر مراعى حكمة من الضابط الإنجليزي ، وهم يأمنون في رحلة جسيمة تنهي بأكثر حمام شوية مصحوبة بالبرسكي وراظفهم في رحلتهم القرم ، هذه الحالة ، وأحد المراكز المصرية ، وما لا يدرك الرصاصات تكون من قوامات البنادق حتى يلقب أسرايا المصداق تسقط بالهبة ، ولم تترقب القناتع من الانطلاق حين أشبه الثيران بأحد الأجزاء فتجسهم الأحدث حول الضابط وبه دوا الركل بظنهم إلى أن أسلم الإنجليز صلاتهم ورفعوا الزية للقيضاء معندي ، لقد فلتروا والقصيد ، ولكن بعد أن مات أحدهم متأثراً بجراحه ، وبعد ، أوقف إلى تصوير مجموعة من المقاربات ، فالأجل كانوا ، قبل غير الضابط ، أكثر مهلا في المسألة والباس من المناوبة ، ومنعها وحده الزاكية معهم التيقظ في صدورهم ووقفهم للوجهم بدلتهم والتفجوت أديهم وأرجلهم بالضرورة ، ومن ناحية أخرى يصور لنا أحد القناتين وقد انتهى على الكباش بونا وهو يرسى سكراته وأدوم سقيه بكل ما يديه من مياه القربة الموزونة ، ولفظ الضابط أنفسه في اللحظة التي أقيمت فيها « فترة » محاولة الفلاح أن يثاق حتى لا يسيروا فهم موقفه الإنساني ، ولكنه لم يتج من طمعة سويكر أودته قتيلا ومن المأزاة أيضا تلك المشهد الذي دخل فيه الطير نفسه ، وقد حاصره ضمير ، وبس التحيز لموطنه وإيماء وطنه ، وسيفك عنه أن يوقض منصبه فلتحق العام في الفكرة المخصوصة ، وبس التفرغ بسطحات الاستلال وتعميق حاربهم في النار من أهل دشواي ، وحيثما يزعم بالانصباء الحذر والبطش بالبرقية التي وصلته من « لخط عتامة الإنجليز » موحا ، وقد هذا اليق كان انقلابا حاربا من « المجهول » الذي يفتقرهم ، بعضهم طمع في المبدأ ، وبعضهم الآخر يلقى بلسان الفج عروا ، في المبدأ إلى في مصر ، إلى كان فيه عدل ، زعماء بقرية - كان تهم على بلده الإنجليز ويصطادوا حسانكم ، وبعثوا صولاتكم ، ويغرموا جرنكم ، كان المبدأ والى يا أي زك ، ولعل حشبه

أما أن هو أروع المشاهد الفنية في الرواية فقد صور الكاتب المظهر واخبره ، هيئة المحكمة من اليمين إلى الاعضاء إلى الشهود إلى الجميع ، فندى العام بطب ريتا أجنبية من الكولومبيا يتنق هواة المحكمة من راحة الملاحين ، وفطيف الإنجليز يتعجب من يستحق شهادة « لإثبات » ممن لا تصحبهم وموهمهم أو ممن توقف عنهم إشارة الخطو الإنجليزي من فوق منصة القضاة . وحكمت المحكمة بشهادة اللورد وتلقى القضاة خطاب نديس العام وبطاع الخافي - بالإعدام وتضمن وبطاع . وكان مشهد الإعدام وحلله من أكبر مشاهد الفن في الرواية إحكاماً فقد لمناظرة صورة المذنب أو أثيره بصورة الخصمير المنته حرل مكان المشتبه بالجلد ، بل إلى الكاتب لا تفرقه صورة كلب يدعى « مسح الليل يرقى ويخط رأسه في قوائم فاك استعطي للشكوك » وتبين قصة وبطولها معروفة لأهل الشرقي جيداً لا زمران رحنه فنى بحبل إلى الإمبراطور أنه « رئيس القضاة » ولا حين معروض رسله الذي كان يد أحمد زايد عند الإنجليز لأنه حال بيته وبين الزواج من ديتة ، ست الدار « التي يدك بها القضاة » يحيى حينه يحيى - فاست بها وهي فتوح حل أياب القدي أصغره أمدوا . ويبدو هواب البطلنة القروية طبعوا إلى حد كبير ، لأن البطل القروي لم يكن عند ذلك حينئذ في أرض فرائع المصري بين جملة القنات الثمينة لى صيرت صبا « حذراء شغراى ، فقد كانت من الضحك بحيث لا تشكل حركة منظمة بشوه « زعم » أو « بطل » ، عند كاش « البطاوة حذاه » هي لتعبر فنى الأثقل عن هذه القصة وقد أجاد الكاتب حياكة هذا الشكل « القدي » من أشكال العنواك صبا « سدوية ، أقرب إلى « السامر » القدي يصبح أهل القرية في لمسام منعه فابطوة جماعية ها ليس عاوه وسلطة ، وإذا هي بطولته متوية تتسم هيرما في خلفي عبد المال والمسيكين مصري من الشهادة صديق هل عشارى ، وتسم هذا العير مرة أخرى حين يفتاح الملاحين بأنفسهم يتدرون عن تربسهم في صناع مستعبد كاد رائد مشرعا في أمانهم ، ثم تحركه صوى هذه الحزة العتمة التي أحسب سر إلى الطرف

والصباة رويحة عبد النبي ، والمزلف . لكن يور بطولة الشعب حقاً بالرفع من
 بالتيها . يسمع المخطوط السبعة جداً إلى جنب مع المخطوط الإيجابية فلا يسهو
 مخطوط لفلان في واحد الحياة من أجل « العهد الشخصي » ولا يسمى مخطوط
 أحدهم زائد في حاوية العمالة للإيجاز من أجل « العهد الشخصي » . ويتبع
 موضوعية الكاتب دويحة حالية من « الأهمية » من يصور شعبيات المخطوط
 لإيجاز من أن يقدم مشاعره الذاتية على كتاباتهم الحقيقية . فليس من يرى
 « الحق » ويذكر حقه تنظيماً للأوامر ، وهم من يتعامل تماماً هذه الأوامر ،
 وهم من يصور هذه الأوامر التي تجعل من المداينة « فيه ديمقراطية مضمونة »
 هندية ، الوحيد هو الحكم حين المصلحة حين أمضى أهل دنشواي إن هذه القصة
 كانت تميزاً شيئاً واقعاً في حياة الفلاح المصري شكلًا ومضموناً ، فاهتمت في باب
 الحياة المصرية في قلب سكان مصر هذا « فعلاً فاعلاً » كشت فيه الكاتب
 « حورة » اللغة ، ولدت شخصياته من قلب القرية النابض بالأمم والتمسك
 وأحبابها ، لم يصور الفلاح أو الفعالة الفيلسوف وإنما اتجه مباشرة إلى المثاليين
 الحقيقين لقرية مصرية من قرايتها للكادس ، واختار بناءه الذي من جيلاته
 السر التي يتبادل فيها الفلاسفة المشورة ونديم ، والقطعة تجري حية ، كمدنية
 من أعمام ضمير الشعب المصري هي تجربة ضده الذي قبله الإحتمال
 الأجنبي هذه المراحل جميعها تجعل من « حوراء دنشواي » يدور إيجابية متقدمة
 في تاريخ الزمان المصرية تحمل بين أحشائها مضموناً نورياً تشكل في صياغة
 واضحة حتمياً ، « كتب حوراء أمضى » بعد عن سداينة « البطولة » الشعبية آنذاك
 وهي البطولة المرئية إن أن تلقاها في عبور المصريين من أجل في الإحتمال
 بعضاً أحياناً ملهات من المبدأ وقد يشبه للصابون أو التفاف إلى درجة اليأس ،
 ولكن ما إن تضجر الأكرس بأولة ضاربه حتى يشجر البركان بالزوي في مكان
 ما من المندور لا يسمع بدويه ويكتريه بناله سوى المزاة الفاتحين إن اليطل
 تشعبي في الملمحة العربية ليس له مكان في « حوراء دنشواي » ، واليطل
 فوريه في القصة الأوربية ليس له هو الأكثر مكاناً لأن يساهم الفرق للمثري

- - -

وبعد ثورة ١٩١٩ من بينها نظم الكتبة المالية من الباشيين ثار عيب القروى ،
 أجل مظاهر المقاومة المصرية الفعالة بعد هزيمة الثورة العربية ، تلى خروج من
 نفسها أحياناً في شعر الرثائيين محمود سبى للبارحة ومحمد الله القديم وظل الشعر
 من أدبيات القصور التويجى عام ١٩١٩ ، ولكن الثورة حققت تغييرها الأدبى الأكثر
 فعديداً على إحداها إلى فن الرواية ، وذلك حين كتب نواظير الحكيم رأيه
 الأول « عودة الروح » عام ١٩٢٧ وشرفاً عام ١٩٣٣ ثم أتيح هذه الثورة
 بعد ذلك أن تناولنا نجيب محفوظ في واحدة من أكثر أعماله هي رواية
 « بين القصرين »

وبالفهم من أن هاتين الروايتين كانتا تأتيتان من حيث التاريخ التوى
 لأحداث الثورة ، إلا أنهما لم يتحيا في صيغتهما الفنية معاً تاريخياً إنما على
 المستويين اللغويين ، بل التحدث الأولى حتى نوع من التفكير القديس ، والتحدث
 الثانية حتى نوع من التفكير الاجتماعي

ولا استبداد عودة الروح « أممياً » مجرد كتبها صدى مركزاً للثورة ، وإنما
 لكونها - حتى أول الأعمال القروية من التكامل في أدب رواية ناهضة القروية
 آنذاك - حسب دلالة المعنى أكثر أهمية وهي أن ميلاد الرواية كمن أدب ،
 اقترن في تاريخها بميلاد الفكرة ، لتتوسط بتوحيدها ، فهي من جهة الزاوية « علامة
 طريق » في بحثنا لتطورية الحديثة ، وفي علامة تفرد إلى « المقاومة » للاستعمار
 الغربى من أكثر ملامح هذه النهضة بروراً وعلاء ، « ديمقراطية » توفيق الحكيم
 منسوبة للمقاومة المصرية فلا يرد مقصوداً على ثورة ١٩١٩ التي استلهم أجيالها
 في روايته « بل وكن حتمياً أصيلاً في جوهر الروح المصرية » منذ آلاف
 السنين ، يتفوق أحياناً حتى ليهود وكأنه قد مات ، ثم سقط صباه على نحو
 يشبه المصيرة ويخيل إلى أن نواظير الحكيم كان واقعاً سيئاً لك تحتمل تأثير
 القديس الذي استلهم جزءاً لا يسهان به من حركة الفكر المصري الحديث في

أولاً هذا القول ، وهو القيد القائل بأن الخطباء المصريين القديمة بكل ما يحتل عيونهم من قيم تملك خصائصها الاستمرار حتى إن يسوع الإنساف القرحوى ما يزال يحسب في وجدان الإنسان المصري المعاصر تغير معنى منه . وقد نشأ هذا التيار أظن الأمر كبره فعل ديمائوس على تحقيق تلك الاستمرارى من ناحية ، وبمعداة السلطة المباشرة من ناحية أخرى . ما برز القديس يحتوى أعمامه الماضى القديم في مواجهة المعاصر المستباح ، فارة باسم الحضارة والديمقراطية والآخر القادم من أوروبا ، وفارة باسم الدين والتراث والتقاليد والتقليد والولاء القومى . وتظهر المفكرة المصرية في بدايتها كمنعولة عن جانب الطلبة لتبعية الهزبة « بالمشقة » والتمسك بالقديم . وقد كانت محكم تشكل آسيرة الضعيف والرهين فيها انجذبت بحسنه وروافد كنيته لها الخاضع فتعلمت قريبا الدانية من أعمال التاريخ . وأظن « عودة الروح » أصبح تغير معنى آخر هذه القصة وذلك التيار القديس صديقه

« أرى كعادتي بولس الحكيم أن شطر رايته إلى نصيحتي » . المصطفى هو بفره درل فدين الكرم ، والآخر هو عزم الخوى « فراميت » تحسه السطح كما الحزم لأوه فيروى لنا قصة أسره برجوازية جديدة الجامعة يدرس المصطفى يعمل المصطفى الكرم ويورث من بينهم جميعاً القديس الأصغر « محسن » الذى يقع في حوزة بيت بيليرن « صبية » ونالهم من الإغارات الباطنة لفتاة ، التى إنهم سراً أنها « تعلقهم » جميعاً بروش عهدها السوثاوين الدائمى ، إلا أنها حين حذوا دأبها تنجته إلى « الباروث » بديل « الذى يسكن نفس العساة التى يقطن بها محسن وأعمامه » . والد كانت القصة قد بلغت بهم جميعاً يوم على فراش لدرش « قبرا تنجى يوم أيضاً عن فراش أحد المستعصيات النائمة المعتقل . ذلك أن مطاردة البوليس لمظاهرات التى فتركت فيها مصر بأمرها ، قادته إلى غرفة موى سطح البيت كمنهف فيها كتاب «أدلة من المشورات » . هذا هو الرجل المسمى الرواية ، حتى أن الخاتمة التى أتيت لاحت في صفحات صفحات ، هى التى ألهبها عن أن فيها آخر الرواية سيجب أن نطالع قصته عند القراء . فالحكم يختلف من قديم لثوى هذه المسألة التى يعبى بها الجزء الأول

[illegible]

قديراً واحداً في جميع القرون ومنها مدناً أبجل ، فقد كانت نسبة - أو لما درس
يصدر خطاب « الشعب الصغير » وتبعه في وقت واحد ولكني بدليل الحكيم
على مبدئ نظريته : فنيلاً « بدأ إلى » « عبيدنا » « حقير القرب الصناعات الأخيرة »
ظهر يفت ذكر القرون على شقة أو حدث أو ميقف ، ولأنها هي التغييرات فجأة
ليبدو « كلفضحة » « كالتدريج التي عادت إلى جسد قديم الموت » كاليست
التي سجل بعد حياته وليس فينت مرة في القراء ويشمله في حياة البضة التي لم
حباب « القرون » عن أسدات قروية سكان حياً فنيلاً أو سجلة بأربعة تصد بها
الكاتب في تليبه في عبيدنا وإكركنا ، حين أنه يتبع عن أرض الواقع فقد
كانت حركة السطح هزناً للمشهورات ، ذلك أنه حبابها من نظرية أو المدايرة
بعض أن بنية القرون في سلة كون ، فبدأ « طويلاً » في النهاية وبنت أنا القرون
وكانها معجزة من السماء ، آتياً أبه ليس مفاجأة إلا يلمس التي ليحلق لفتك
« فكرك » عن مصر والقرون وهي « فكرك » الفاتك بأن « القامة » « حصر أسهل
من العناصر المكينة بغير الشعب المصري » « دوجه » التي تفضل ل النقاء
ويطه ولكنها « من » « نعود » من خلفها لا يلحق « هذا » سريعاً للزمان

وتلتي مع الرصد الآخر للرواية أيضاً ، « الزمر البطولة فيها » ليس « البطل »
في عوذة المروج هو إحدى الشخصيات التي عرفنا حليها مع حسن وأحمد ،
وأنما البطل هو « الوجه الغائب » الذي لا ندرك لحبه وجهه ومضته في المصحات
ولكنه يرمي لنا قلوب النهاية وكأنه « المحيط الواحد » الذي يضم حبه الشخصيات
جميعها ، هذه المبررات التي تصل بين التفرع الأول « مصر » « يتعب في »
القلب الواحد « القرون » هو ذلك الرمز الذي لا يتجسد فيه فكرة « الكل في الكل »
واحد ، هو « حوريس » الذي يبي « يعيد إلهنا حياً » ما دام لنا « القلب
الحقيقي » أو « القلب الخاضع »

هل يعني ذلك - والإشارة الروائية ترمز إلى « بعد زخول » أن عوذة المروج
تورخ لبلاد البطولة القروية . قد أمية المقتولة بضمرة ؟ كلاً ، فالقرد هنا ليس
قرداً قصب ، إنه يرتفع إلى مستوى الوجود الشامل لمصر كلها وتكون كلها .

هو يمثل بالضرورة توتراً من «التأويل» عن المرحلة التي مر بها محمود طاهر حتى ، مرحلة البطولة الخداعية في شكلها البدني . فكل أن البطولة المتوسعة الناشئة وورثها هي السعادة التاريخية في عبادة الروح ، وبالتالي كانت غريبة البطولة مائة ما خال في مرحلتها الخيالية . وفي هذا مكان المصمم الذي بدأ به الحكيم ، في الواقع من أن يحس وسيلة أفراء متبرون ، إلا أن القيد الأكثر أو المبريد يقع في الشكافية درجة الضرر الذي يتجاوز بطولته مرحلة القادوس في ثورة يعبها ، إذ أن عسى المقاومة جزءاً لا يتصل من بطولته مصر ولجوريتها على مدى التاريخ

كانت ثورة ١٩١٩ هي المصدر الأول الذي أوحى إلى توفيق الحكيم بالتمكيد الرقعة في «عبادة الروح» كما يعرف في كتابه «سجن البحر» فقد برز في الثورة وكان لا يزال صبيّاً صغيراً ، وقد لم يكن قد اشترك في المظاهرات إلا أنه شارك في تأليف الأناشيد الوطنية التي بقيت بها قديم حتى وانشاراً في ذلك الحين . ولكن الاشتراك في الثورة أو المشاركة في أسفاتها لم تكن هي مصدر «الوحي» الذي ألهم الحكيم «عبادة الروح» وإنما كانت «المنجاة» كما تصوره سينالد - ولتسود الذي كانت عليه الثورة هو الذي أعطاه فيه حد فكري الذي تسيطر في وسطه من جهة ويملكه مني سوكة حقله الخالق إلى ، من ، في الثورة والخصام والمقاومة . أما يجب عظيم ، فالأمر يختلف مع اختلافاً كبيراً في رواية بين القاصين التي تصفرت في بعض أجزاءها تعرض لمعانين في ١٩١٩ لا سيما إلى تقويمها بمنزلة عن الجنرال بالتمسك ، في مصر القوي «و» السكرية» ذلك أن كاتب التلاوة عند استهداف أن تعط ورائياً بالفترة الواقعة بين ١٩١٧ و ١٩٤٤ وفي مرحلة «الفاشي» في التاريخ المصري الحديث حيث اختبر من يده الثورة في غيرت هي نفس لأول مرة بصورة ناجحة في بعض الأحيان عام ١٩١٩ وفي الصورة التي التقط أعادها في : بين القاصين ، وليست التلاوة مع ذلك تسجيلاً بالهز أو مسجلاً تاريخياً فذلك المرحلة المتطورة في حياة مصر الحديثة وإنما هي أقرب إلى أن تكون تجسداً قديماً لإحدى

الفصايا الفكرية الهامة التي طرحها النشال الكورن من منطقيا و الأروحيات من هذا الترتيب وهي التقفية التي تعد جذورها إلى تلك الفترة الأولى ثورة ١٩١٩ حيث عاش « مهدي » بحر البطولة والمقاومة في « بين القصرين » وهي انقضة إلى كطوب في الثلاثينات على يد « كمال » وزير المثالي العنيف والمهرة المبررة ك « قصر الشيق » « وهي الفصية التي آتت إلى حياتها مع « أحمد » و « عبد المقيم » إلى « السكرية » هي ردت نفسه « آخر » في مختلف مراحل تطورها وسدولب وأبدعها وساميرها . ورذا نحن ركزنا أحداث هذا على « بين القصرين » بخاصة ثورة ١٩١٩ التي تضمنت لنا بالبحث الآن ، فإذ هذا التركيز لا يتم بمنزلة من « الصورة الكاملة » لفصية الثورة عند مجيب محفوظ في ثلاثيته . وإنما نحن نجرى هذا للفصل النصف دجائيا . حتى نضع ألبينا على معنى القالبية وجزء البعثة من وجهة نظر حلايرك الوجهة توديق لتكم في « عودة الروح » بالترجم من كل الأناصر والشائج التي تتصل إلى العمل الزائد في « عودة الروح » وثلاثية مجيب محفوظ . فربما يصف توليق تفكيره في « عودة الروح » ونفسه « الذي يتأخر و « الروح » التي تعود — وهذا هو المحور الفكري على طول الرواية وهو يتكسر كما لاحظنا على ملأها الذي — فهو مجيب محفوظ يتخذ لنفسه مساراً آخر على طول الثلاثية . ذلك أي يعمل في المادة التاريخية « كجربة في الممثل بشير » فبكرة مسبقه « مربي السعوط العامة لتفكيره الاجتماعي » أي « مسجحه » ورؤيته للأشور بصورة المثالي عبا للوجود ، والخضع الذي يعيش فيه . أما التفاصيل النصية الخاصة التي تواجهها في ثلاثة قرولية « فإذ يتعامل معها موضوعياً بالرر مما يحرمها المستقلة ولصنعها » ثم يتناولها بالتحليل « العلمي » المبرر : إلى أنه يبالغ في تقييمها فلياً بشرط المتأخر الذي « اكتشف » سر التريفة التي أمسه ، والتفسير الذي « نظر » عناصرها الجهرية في بناء نظري متسق ، وهناك « الخالق » الكينوبيا السعيدة ، أي مبادئها الدعائية التي أهدت تكوينها على نسق عديد مختلف من حرية الواقع ووضعه المتكلم . هذا النوع في التعبير التي « لا يصاحبه المجرية الإنسانية بمقولات نظرية مسبقه ، ولكنه « جسم التجربة البشرية » جمالياً في حقيقة جديدة تجميع

بين روح العصر والقيمة والخلق . وذلك هي الإصالة الحقيقية لتجريب محفوظ
التي تجعل من ثلاثيته مرحلة جديدة في تاريخ الرواية العربية بالرغم من كثر
استنادها لواقعة الحكم البريطانية في « حودة المروج »

والقدرة في « بين القصصين » هي العصر الرئيسي الذي التقطه الفنان من
بين ركائز الأحداث بالمعجزة بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١٩ فالأدب التاريخي
في هذه « التجربة » التي عاشها الشعب المصري آنذاك في الحرب العالمية الأولى
التي اشتعلت يراية، قبل ذلك التاريخ بثلاثة شهور ، وهي أيضاً الاستعداد
الريفي الذي يمس زكاته حتى ذلك الوقت محسناً وثلاثين عاماً وتلك هذه
الفترة التي تجعل من الإنجليز طرفاً هاماً في الصراع العالمي الدائر خلال
حرب مع الأتراك ، وطرفاً هاماً كذلك في الصراع الذي قد خصصه « بين القصصين » هي التي
أثرت هناك « المركب القوي » حيث بدأ الرواية بأسره تنسج في حبس إلى
الحرب الوطني والحديث عنى ، وهي تجد في هذا الاتجاه « خلاصاً » روحياً
ووطنياً ، فقد كان الإنجليز على خلاف مع الباب العالي ، وكانت الدعاية
الألمانية لتحديد الإسلام وهكذا، بحشد الكتاب زين وويته مغربية التي تلمح
الحلم منذ ثلاثة أعوام ، وإبريد الذين يلبثون فليس متاعهم جهاراً ويسلمون بحسب
الوفاة الاحياء والإهانة بغير رادع ، بل يصل الكاتب في سعيه في زين الروائي
درجة من الثقة تجعل من وفاة السلطان حسين « بالأمس » واعتلاء أحمد زاهد
العرش « اليوم » طرفاً لحداثة الأحداث . أي أن الإطار الزمني في « بين
القصصين » يبدأ من العام إلى الخمسين إلى الأكر خصوصية هي نفس في
الغضب العائق الذي وقع في هذه الآية المصرية لأحمد عبد الباق و كان
يرجع حينه في حذر إلى الكافة حتى أن يوقع دمه ، ولم يكن أحد يرفع رأسه في
مصر وتطاول كما يقول بحسب تعليق . وذلك هي رداة المنهج الاستعماري في
الرواية ، يتأبداً شيئاً بوجه « الشبه الروائي » حيث يصور الفنان مواقف
الشخصيات من خلال ما ، في صراحي مع بعضها البعض ، ثم في صراعها
الوطني ضد الاستعمار من ناحية أخرى . ذلك أن الكاتب أراد هنا، شخصيات

بموضوعة صادرة ففصله على بكونها بوجها من « التركيب » معنى ليس مجرد أبقاق
للثورة والرمزية وربما هي « بشر » من لحم ودم ، وهي تنسج على حيلة اجتماعية
فد مذهبها الفلسفة ، وهي إحدى فئات هذه الطبقة قد تنسجها التقادى الخاص
وعنها أهدد رأسها في الحياة وينسجها المصطفى إلى ذلك من مراحل
« الحركة » التي ترجع نشاطها العام ، ومنح عناصرها الخيرية نشاطها الوطني
بمؤلفها السياسي يصبغ على التفكير الاجتماعي ، وبإفهم من تركيز الفنان - طراد
للمرحلة التي حاصها في الفلاحة - على التكوين « الطبق » للتجارب البشرية
لأنه لا يفضل التركيز على الطبيعة على « فديا » المخرج البشرية هو : يمر
صراعها بتأثير تكوينها الذاتية ، ثم يوجد مذهب الاجتماعي - بين يدهم العلاقة
ككل عطر منهم ، لهذا السبب بلانج بين اختيار المستطقت العذبة في حياة
« إنسان الوبية » والمخفقات المخرجة في تاريخ الأمة بأسرها جبا إلى جنبه ،
حتى يصبح عن عوامل القرعة بين الأفراد ، وموسم الوحدة في الطبيعة
وكذلك الأمر بالنسبة للصورة الشاملة لمصر ، فهناك مخفقات المصراع بين
المخفقات الفلانة ، وهناك مخفقات الوحدة القوية ولا يطبق مؤلفه ، بين
المتصين « هذا المخرج مبدئياً » جدياً ، فربما تتوحد مواقف الأفراد في
حياتهم القوية ، ولربما تختلف مواقف الطبقات في المخفقات المخرجة من تاريخ
الوطن « أي أن ظاهرة « الاستقطاب » ظاهرة متمثلة في المخرج « المتفرع »
بغير حكمة ميكانيكية تحول الوجود إلى معادلة رياضية. هكذا، سنقبل شخصيات
بين المتصين أحمد عبد الباق وأمنية دباسين وعلمية رفهي وعائلة وكال
والشيخ متين عبد الحميد.

أمية - في يفرز الأبد من الرواية - كصلى إلى الله أن يفرج الإنجليز من
أرض مصر دكراماً لفهمي الذي لا يحجم « وكانت هذه الأم الطيبة قد
ألمت - من أبي الشيخ وأبو الأصغر - بما يقال عن مصفى كامل ومحمد فريد
فلمنعس في عالمها بحرف إعلامي لملاقة والمتينا بعدد حتى رعت
منزلهم إلى قرية الأوزاء د ونفشت الأم في صلب الرواية - أب فهمي

عما يمكن أن يكون إليه موته بعد أن في حوالى من الإسكندرية
 ما لا كما يرى قريب النهاية أن «صعد» رجل سعيد استغفرت تصير له
 على الإنجليز ، وانه لا ينصر إلا الخسوف ولكن هذا لا يمنع أن السوء
 كانت أقرب إلى فهمي من إقناع هذه الأم القليلة « بأن تحرر نفس فاضطر
 في منزل الوطن ونجيب » ولم شفع نوبلا ، اليانكية في إنشاء فهمي عن الدول
 « إذا لم تقابل الإزعاج بالانضباط الذي يستحقه فلا حاش الوطن بعد اليوم »
 ومثلها أيضا لعدد عبد الحميد الكاتب المستبد ونفس تأتي به في منتصف الرواية
 دمج على أنه كثر الوطن الذي أناب به الأمة المصرية أعضاء الزاد الخصم
 للفاوض مع الإنجليز بشأن الاستقلال ، فأستد بالعلم في مبرور كوني في
 تألق حينه وهو يقيد متجها « المسألة جد في يدو » نفس حركة مع الأستمر
 يفون إلى « عقيقتا بأن كنهه من القريب في أمر مكان » وقلمه روح الدعاية
 فهمي في أدبه صاحبه « كأي وحدة سروري هذا التوكيل الوطني لعمل أهل الكتاب
 الخاصة بين هفتي ربيعة » ولكنه — فيما يعود الكاتب — قطع دائما من وطنه
 بالملف السمية والتبرع السقي بالمال « دون الإقدام على عمل يتور وجه الحياة
 الذي آثر إليه فلا يرضى عنه البتة » فقد أضع مؤلفه إلى جانب الفهم والشرب
 والمطرب بمعلقة لحيمة أصيلة تشام مع حبه « ما نلقه أدب مر — سادس — البهوان
 التي رواها السلف عن عزائي ولكنه اكتسب فهمي ناد بزم ، هو انه ساد »
 ولكنه لم يصر أن البهوان يدر كانه قبه « مصيبه يجب أن نجعل له ، خلاصا »
 طلاق مغرقة الإضرابات والمنازعة لبقا وزعمايا « ولكن الأمر مختلف ككل الاختلاف
 إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن أحد آتائه » إلى يومه يبل بهاد على
 القديس » ولكنه بن يسمح لأى من أيتاه أن يضم إلى السداد » وسحق
 الكاتب من تصور أسعد حيد البهوان وخيال السقي « على به بين إدراك الإلهام
 أثناء هودن إلى الدزلة في منتصف الليل حين انحدر بهمجر الزوار بدم دغرا
 أعنف جفط الثوار كينا بمنورهم ، وفتحتهم لمواظرة رأس حيد الدراد الآيب
 عند وهو بريد في حيدت » ساذكر عقه الساعة الرهبة « هي الثمر إلى كاف
 د للكتاب

في العمر بقية : الرصاص المشتد ونحوي : ولا تكمل شخصية عبد الحوام الأب إلا بتخصية أخرى على جانب كبير من الأهمية هي شخصية الشيخ منير عبد الصمد الذي يسأل الله أنه يعيد خدمتنا عباس مؤيداً بجيش خطية وأن يحى الإنجليز بدرجة منكرة فلا يقوم لهم بعد قائمة : ولكنه يسعد خروج الإنجليز من مصر دية قتال : ويستنكر في نفس الوقت أن يتسبب ههنا في القتل ود بشب لأنه لا يفرق ماذا فعل بالمر : « والهدية : » ويصبح عبد الحوام أن يعيد ابنه من طريق الإنجليز لأنه « وده » قادر على إهلاكهم : كما أهلك الذين من بينهم نحن شعرا حسب حاجته : »

في الأثر والألم من زاوية الأنثى الروائية موقف الإغواء والأهواء بناءً على مبدأ الاستعمار والتبعية الوطني وكان ياسين الشيخ الأكبر سمكة أفراد الأسرة حتى أن سحر الكلدان على الإنجليز حتى يتخلصوا من كادوسيم : ويعيد شلاله إلى سابق عهده ويعيد عباس ويصمد فريد إلى الوطن : وقد عطف ياسين على أمال أمية ههنا في هدوه يتسم بقله الاشتراكية حتى أن محببة الأنثى الكبرى : « كانت تحفل مثلاً وأصبحاً في الأسرة بقولها : « لما كنا نسبح لأهلنا وهم الذين أرسوا ريتن يعني قد بدد حباً » : وقد تأثر ياسين طاعة القافر حتى قرأ لحظ المشروبات التي يقوم ههنا بأوريها : وهو الوحيد الذي لم يتجأ بهم كرامة ههنا إلى قول له : « كأنك كنت تـ عبد طيل حياتك لئلا حلق الحركة كي على إلبه بكل قبلك : « وإن لم يحف شعوره بالارماج من هذا نشر القى عيين بههنا : « خاصة بعد استقالة الوزارة وتعرض الأحكام العرفية : وراح المغموران بتعداد ذات يوم عن الأتياء كثيرة : إلى تالقات الألسنة من الثورة مدسرة في جنات الوادي من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه

« هذه هي الثورة حقاً : للفقراء ما كانت لهم ومعتهم لمن فيها
خوب الأحرار

فقال ياسين وهو يهرز رأسه عجباً

— ما كنت أصور أن في شعنا هذه الروح المكالمة .

فقال فهمي وكأنه سئ كيف تشفى على الرأس قبل شرب الدواء حتى

لأبانه بزيارها :

بل إنه حمل روح الكفاح الخالد التي تشفى في جسده من أسوأ إلى
الخير الأمضى ، استعارها الإنجليز حتى لاوت ، وأن نحمد إلى الأبد .
فقال ياسين وبكى خفيه ابتسامة

— حتى التباد عرجي في مظاهره . . .

لما كمل الأخ الأصغر فقد تركه خاله يهر إلى أولئك المصريين . من
البلامه الكبير بدعته واسمطلاح ألبس عليهم تحت البطوة وبن من أحاله أن
يشركهم بدارتهم الباعية أجل لقد صدقت عيناه بعض هذه العار .
ورأى الإنجليز وهم يصوبون مدافعهم الرشاشة إلى صدور الشباب والشيوخ
والصبية من أمته ، ورأى بلغ لهم نتائج فظرفات ، ورأى قهبي في إحدى
المظاهرات وقد حسكر الإنجليز أمام البرت أماماً ملوثة فأنكأ على
السطح يتولى الدفع فوثق من المصريين والإنجليز ويدبر بيده مبرحاً
فأبى يتهرب بعد مائتا وضوء الشبهه به بانصهر مصر وتخرج الإنجليز
بأرض من الخوف التي كان يندرجونها له في اللص والإياب . ومن نزلت
يولد ويهم الملائكة جرو على أن يصل أحدهم أن يمدوا سعد رجليه من مناه ،
فأعنت اخنوخ بأنه وقال له : سعد يأسا مو .

وبعد المشقة الطويلة في « بين القصرين » بالذات التي فاج في أنحاء
البلاد ، وهو أن يبدأ مصرياً مكوفاً من سعد . على عهد العزيز فهمي وعلى
شعراهم ، توجه إلى دار الضميمة وكان لاليل الثالث للمطانية برفع الضميمة والحد
الاستقلال ، أمضى لإخراج الإنجليز من مصر ، أو إيلاده كعبر جاء مصطفي
كامل وبقي ديد ، وحكك قال فهمي نتيجة عصرية . وأندعت الثورة بين
عمرية المظاهرات تحمل شعارات حمراء ، واضطرب يفران الاحتلال
صداً هويماً ، وأوقفت الإجراءات شارة العلة في البلاد نوقاً بما كان

الإنجيل قد بالتور في الحجاب على الأمان العربي المنقروا، الثار في بلادهم ومجربوا
 الرجال وحكوا أمرهم النساء وجب الفرغ في قلوب أبنائهم منطقة المحبة
 بالكتبين القير استحوطت شعة من التران وتحتل شقبة فهي الأبن
 لأوسط لأحمد عبد الحواد سكاكاً بارزاً بين الشهد الاصطناعي والمنشد
 الرعبي لشدة ما أناب الأناجيب المولوية أكبر الأسلام في نفسه في دياره
 الساهرة نراعي فيه دنيا جديده وطن جديديت جديد وأهل جدد وحين
 بسائل عاصي غير يستطيع بعد وعده أن بقعه ، لم يكن يدري الطرب « ولكنه
 وشعر مكل ما في قلبه من حبه إلى ما يحب عمله ربحاً لم يملكه مائل في عالم
 الفزع ، ولكنه شعر به كائناً في قلبه وجمه ، مما أجبره أن يروي إلى طوره
 الحياة والواقع أو قسطنطين الحياة حشا من العبد ويطلق في الأبطال « ومثل
 فهي في صمت معاناته لثيرة في أصالة بين جدران بيت يواصل حياته المعوزة
 كأن عينا لم يحدث ، كأنه مصر في تنقلب رأساً على عقب ، ولو أن الانجبار
 الرهيب لم يعج لثبات عصاً وكذا ، وهو لا يذكر كيف جندته ظلك بالسيط ؟
 كان ركباً برم الجيزة في طريقته إلى مدرسه الخفيف فوجد فيه وسط جديده من
 الطلب تناقض خست لعل ، قد بين بعد القمان بصر من الآلام هذه لامة
 رابقتها في التلاصق وتأدى أحدهم بالإضراب لاثقة القلب اليائس بالخصام
 وتومج حين صوته مع الناقين « لتسقط الحماية » « في المستقبل » ،
 « عاش سعد » وتجهز لطلقة في مظاهرة مشوية شمس الكليات الأخرى
 ويصدي الجيس اسطارية باحتفل بعصر الظلة وسلا هو لمجد جهيد وكثر اليوم
 التاي فاحتل الأمان بطلقة حنايس وبطامة د وطلب معبر بلاداً جديداً
 وألح هو بنفسه يوم التوسيع في بشرة مرج وحساس كأنه ناله خال عبر على
 أهله بعد قرائ طرين « وبسبب الإنجبار أنه نصيباً برصاصهم فمعت القيداء
 ونقسه ممازهم يراى اختار على الاحتلال فأعريت بقية طوائف الشعب ، وتم
 مهسي وهو يروج النظام في صوره ويجلس فوق الفراش لاسياف أن أسيا
 أو أن أموب ، الإيمان أليى من الحوب ، وفوت أثره من النى ، قونية لنا

الأهل الذي هانت به جانيه بغيره . فعلا أصبح جديد من حرية ، وبكسر الله في جو فاجر . وأقر الاتحاد العبري ، لا شك هذا كانت رسالته الإنجليز على رؤوس المظالمين ، بن عندنا وقف أمام الأمت المستبد يطلب إليه أن يقسم بالثبات أن يترك « الجهاد » فكأن مرة أخرى في حياته . وجر أسرة عبد بلواد كاهن ، أن رفض لأبيه مدياً وأبى التفرغ لربنا . كاتب صحيفة عبد بلواد مروعة ، فقد جمع بأدوية من يشرى في فوضى قتل إلى مسجد أمام المصليين جميعاً . عبد الشاب من الأصقاء الطاهرين ، كالاتا يصل في بخته بدمية ، يريه فعل مع ابنه في لحاح شديد غير نفعه بها ، لا يترك على الجهاد وقد حاض يرضى منها من أبنائه يخرج على إراخته ويستمتع إلى فهم بتأيد متاع وهو يردد : إن الحيات تبيع بالعقرب ولا هناك فيها إلا لوطس . حتى أهل الضحايا يتقرب ولا يكره . له حيا ٢ »

ثم جرى البناء المقام بالإفراج على سبب ، رأى للإنجليز يصعد حشودهم العسكرية تأهباً للحول في الهامية فاشتعل الحشاش ورجعت الأعلام وروح الثرياب ، ومضى أحمد عبد البواد صورة سعد بحسن البسطة وقال باستبانة « مهي عهد خوفه والتمناه في غير وجه » إن المظاهرات غير تحت أعين الإنجليز دون أن يترقبوا ما سوره وقال مهي الذي يداي مريح الأطفاف . ثم سلم للإنجليز خطاباً في أمروا عن سعد ، وهذا يكن من أم ، بو ، د ٧ أبريل سنة ١٩١٩ رداً لاقتصد الفورة ووجعها لكمة يكل في . والله كنه في لجنة الطلبة وتوزيع الفتورات وتطعيم المظاهرات والتشجيع الإمبريالية والمادر الهوت في لأكثر حيث اجتماع إزيملا غلظ في ترتيب المظاهرة السامية الكبيرة التي يخطط في السطاب فوراً . هذا الشعب على يمينه . في أن شخصية فوضى كما رتبه عجز عفرط . ليست شخصية مسطحة فهو م يزل في جهاده من « تامة عطية لم يعم رب أحد سواه » مصورها لإيمته يأت دون الأتبعين جراد وتقلها « كاتب أعماد البعثة نردى لحيته والمة ناهية تمعنه لأصا ، وهذا أخصب إلى ندام بالحق يوصيه به في الإلزام والتأسي بالاطال . ولكن

كانت تحمله أعضاؤها في المحطة الخامسة ، لا لتعبر موجة الحركة حتى يجد نفسه في النوبة « وهكذا ينبغي بما نعرض له لآلاف كاسين أو الغرب فضلا عن الموت ونقض عن قلبه هذا الكم الحصى الذي يجره بين يمين واطمين » إذ وجد نفسه في عظم الظاهرة الكبرى مدفوعاً عن الحاجة العليا لاطلبة ، وثائق سيرته مرة أخرى ، بأمازيج الثروة والتشيد النصر وقله الليون التي تلتجع بظهور المناجاة البيطوية لتعميقه المنور في أخور الشمس المصرية ، النفس التي توحش الآن تحت العمام والطرييش والرجوس العارية في طلبة وممال ويرفقه ويطرح وتمازجة بقصيدة وفروهم من اجتماعت يوم مياضين القاهرة وشواحيها قبل أن يكثر صمودها عند الصوب التي لا يمدد عقل ، صرير طلائع نارية ، وصالح الفكر البريطاني التي شرح بالظاهرة م فرقة بالسلاح ، وكان الاستعمار لم يجعل هذا يستند التاريخ العظيم لأراد أن يتأخر من حلاله بهذه الفناء التي تلجرت من الصدور وهذه الحث التي استشهد أصحاب على غير موجد مع الحرب وليس قدراً أن يموت فهم مع القين حثوا ذلك اليوم ، ليست محاولة أن عوت في مظاهرة سلمية . فقد أراد الكاتب مع كلمة النهاية . أن يقول شيئاً هاماً ، هو أن الحركة مع الاستعمار م تتك ويؤدها وأن البطولة ليست مفهومة على القليل أصهوا في ساحات المقاومة المسلحة وإنما هي كتلة في القين يعيشون حياتهم بعد النصر في دماهم لاجيا المناوبة حتى إذا خدعهم بهم قوى الشر أخرجوا بطولة الاستشهاد في بسطة السلم كذا أخرجوا من سقوطهم في ميدان الحرب . ويموت فهم كوتة التعاضد لظفي التي لم يعلم بها أحد سواء ، تناسه البطل الرومانسي الذي يملك بمرته ميلاد الجعولة الفردية ، بطولة البرجوازي الصغير في المشريعاته من هذا القرن جياً إلى جيب مع بطورة المجتمع في مرحلة جديدة من مراحل تطوره

تكملة رواية في كتاب إسعاد عبد القنوس حواري عام ١٩٥٦ تحت عنوان « في يهتد رجل » أن يكتب الرواية المصرية الرسمية التي اكتتمت فيها صورة البطل الوطني اوية ليرى فيه بطولته من الأفكار وأحوال « وطنية » لذلك تختص

الرواية من أية أبعاد اجتماعية أو إنسانية، «تقتصر مسرح أحداثها على «اليد الفوق» وحده، فكانت القصة التي نرويها مصر كلها خلال السنوات الستة السابقة على ثورة يوليو عام ١٩٥٢ هي أنه لا يد من ثورة شاملة تطرد الإنجليز من أرض مصر وتنبئ هوانها من أنقاس عملائهم ولم توفد فكرة الثورة بها، الحق - في عتية واحدة - بل تبنوت غير برجل عتية من الصراع بين الشعب والقميص حرف الكناج الوطني خلالنا رمزاً عتية لبطولة ولدم لنا إسان جيد الشهور ما يمكن نسيه نابيل الوطني الكامل - أي هذا الذي بدأ من نقطة الصفر القوي في «نظامين» والتي هي الأمر إلى مرة، للتأثير، وهو قد جميع لأحوال لم يصرح عن كونه «بطلا قويا» تطور سمجه من أسلوب «الافتاد القوي» إلى أسلوب «الورة المنظمة» في التنظيم الحرف كفتكل - والكناج اسلمح كضمون

و، برهم حملي - على رواية «في بيتنا رجل» - كان من الممكن أن نلبي به مراراً بين أمواج مائية بلاندي في ذكرهيات من هذا الحرف، «تتوحد للتياب التي تتوحد لمة السلس الحطرة حتى تصبح ومصاصات في حراق صدر جندى إنجليزي مصور أو حيون مصري مأجور مهزوما في ذلك الصدر أو طاكه وهو يشمر في أعانه مرجل بذلي وقد نعتت عنه الطلاء قدياب هذه الأحمال يرد ومدهو يتشمس وهو قد يستمر في المعه بمعرفة ودد يتضم إليه شارب من لئاله أو اتيان أو قلاية، ولكنه يرفض «التنظيم» أو الانتاء إلى حزب من الأحزاب بأية صورة من الصور - وهو يرى قد جميع الأحزاب صورة واحدة متكررة هي في النهاية سلم مصر للبلد أو الاستعمار أو السجون فتشخص في ذلك السطوة والشهرة والمزود - ومصر وحدها هي الحاضرة - شوبه السكين ما يزال راقداً تحت راحة لا خلال نالي الروايات في صير كظام - يصرح عنه أسبانيا في مظاهرة أو صراب - ولكنه ما يكاد بشر يقاها حتى نلقاه أسدية الصلابة يسكن في صميمه فتضبط دقت قلبه حتى يبدو ركائه عات - إلى أي تراسم الأكرة البارية في الزكان فيعقد قبحاره - ثم سكره

ثم دويك. هكذا، في جولة مفرقة مقبلة مصر تنور حبله نفسه، وتأنى عذات من الرجاء فكان لا بد من أن يولد ربحاً الذي يسعون بالوت، ولكن هذه صعبهم الرجاء.

ولقد « في بيتنا جيل » منذ تلك اللحظة التي فرد فيها إبراهيم حمدي أن يهرب من سراحه في مستشفى القصر العيني بعد أن نقل إليه من الخطر من أثر سجنه على دمة التحقيق في مصر. عبد الرحيم نافذ بشكري، عميل الإستخبار ولم يكن لإبراهيم يثق في نفسه أنه أجراً من غيره من الشباب ولا أكثر منهم نظراً في وطنه، ومع هذا فقد تمكن من اقتياله الباشا الإنجليزى كرمز لاند لإرادته في التخلص من أذنان المستعمر حتى يصبح الخلاص من الاستعمار نفسه محلاً للاحقة. فقد تعود أنه « دماراً لما مضى وقيل جنداً إنجليزياً مالياً في معركة أو عارياً منه ولكنه اصطدم ذات مرة بطلانة استعبد كبيره » ١٥ جنوى هذه المصائب التي عاينها ١٩٣٤ و ١٩٣٥ من نخرج الإنجليز من مصر، ومن بعد صديها عند الناس وهكذا وضع خطه اقتياله بعد الرسم بشكري ولديها « فلا بد من القضاء على هذه القذرة المذمومة من رعب مصر أولاً فوم القيد سقري على الحركة الوطنية بحول ديبا ومن الانطلاق وضجت مصر كلها لمعاضد الضمير » يعرف من خلال هذه القصيدة أنه قد أصبح بطلاً « من حق » عابدين ناعراً بما يعتقد، ولكن الناس هم الذين يكلفون أنفسهم بفتح البطولة على سبوكه « واقتدى الكثرة — هذا ليج في الحرب — أن يفتي في إيهب أعده زملائه الطلبة غير المنتهين بالمعاصرة « يجب على الشباب المحبون المنصرف في مستقبل العلم وحده وهو نوع من الشباب لا يستطيع أن يكون بطلاً ولكنه لا يرفض أن يساهم في بطولته إذا ما اضطر للمساهمة فيها « « وحتى قد توجى تماماً حين طرق إبراهيم بيته « ولكنه أحس بالفتور « أنه إنسان ليس جديداً بالبطولة وعندما برز إبراهيم لحياته له بأن أحداً في يده ليه وقد ماتت امرأة محبي كلها من هذا الطائر الخطر « ولكن بيت الضمير « بول - طلبت بضمير هذه الأسرة حين ماتت « ده بطل « كل واحد إنجليزى

ما قبله من حشائش يسرق ، ولا عائلان يهرم ، بل فعل حشائش وطنه ، - زعم العسكري
 ما يتناول عدوه في الحرب ، - وكذا من الطبيعي أن يتسلل الحب وإيثاراً إلى قلب
 إيزهيم الذي لم يسبق له أن عمل حساباً لثباته فقد أخرجه نزال يعذيب ويرزعه
 ويؤذي أن يتنازل عن موافقة تير البروص البينات ، في دفع هذه الواطئة القوية
 على نفسه ، على مشاعره ، على روحه كله ، بل هو يستطيع أن يتصور نفسه
 رجلاً له ، ويحس كل شيء وأجله تمام الفيلسوف البهيماني يفسر : « خامسة »
 نزال وانحداره بعد دوراً في حياته ، يراهم « الجنا » لا في حياته العادية
 فحسب ويسرت له وسيلة الحرب بلغة ضابط وعريّة من طريق أحد زملائه
 في الكفاح يسرق له بالزعم من كل الصعاب التي واجهته مع الأمر خلال
 الأيام الأربعة التي تقبها بهم في قلبي متعب ، وكاتب أخطر عند الصعاب
 أن حيد حميد - ابن عم يحيى - اكتشفه وجوده ليطش ، عنده ، وكان
 عبد الحيد مرفوضاً من الأسرة كزوج سامية ، كبرت لأختين ، فهو لم يحصل على
 شهادة ولا لغة المسمة التي أيا ذهب ، وقد اكتشف عبد الحيد مع وجوده
 ، ويحس حميد - مغارب من البهيماني والذي تحدد القدرة من رواده بالنسبة
 ثلاث سنوات وتفرقة على تلبية مكانة قدرها تحت الآلهة حية ، اكتشف
 حيد حميد مع هذه الحقيقة أنه يستطيع أن يتزوج من سارة ببلده فوراً ، إلى
 ردها الخط في طريقه ، فهو يستطيع أن يبلغ من لبرهم ويوم يتسلمه ويقض
 الدين وتذهب أسرة حميد في شاعراً ولكن لا ، بل بفضل سعيه على حد
 كله ، وقد تظلمت الأسرة كلها بالواقعة على أن زوج قوماً يضطر ، ولكنه حين
 اكتشف الخدمة بخروج الزواجه من البيت بعد أربعة أيام فقط ، وكانت قد
 تأتي له إنه ميقن أسبوعين - من جنونه وذهب رفا نفسه القلم السياسي
 يسد به بكل شيء ، ولكنه ، في اللحظة الحاسمة ترجع ، ولم يجد مفرّاً من التقلب
 حتى يذهب هو وابن عمه وشقيقه ، ولكن القلم السياسي لم يكن سادجاً وراقب
 بمركات حيد الحيد والقلم يراه في عياله ثم القلم يربح عنه في حضوره
 ربح صاحب البهيماني على مجموعة من الفرائس التي تفيد أن « شيئاً ما » يربط

بين هؤلاء الناس وإبراهيم حمدي ، ولكنه ليس شيئاً جديداً ، وسيفر حمدي
 وحيد الحمدي إلى مجرى التاريخ ، وتجريت معهم كافة عمليات التعذيب
 التقليدية والمستحدثة ، ولكن لم يغيروا لقد أخلص حمدي بأن شيئاً بين أصله
 - لا علاقة له بالثورة - بمصه من الاعتراض ، بالرغم من حراك الذي نادى
 بحجته سي أخيراً عليه وظنوه له حارب وأحالوه إلى المستشفى وبعد حمدي
 وجدوا فرصة العمر ليأتمروا كل ما هو سي في حياته فلم يبرح وفاد حمدي
 مظاهر البرد في المعتقل من الإضراب عن الطعام إلى تنظيم الاتصال بالخارج
 إلى إثارة الاحتكاك بالقبضات ويبدو وكأن السجون حياة كل منها نقطة
 تحول خطيرة من سلفه المخرج إلى الحياة والثورة والرجوع إلى ميقات مشارك
 بحياة في الثورة والوطنية واستمرت نقطة التحول إلى خارج الأسوار وصفت فرج
 حمدي في بيت حمدي ، إلى والديه وأخته ، وأصبح الأب متصلاً « بالسياسة »
 متصلاً على « لأوربا » ولم تعد ذكريات ثورة ١٩١٩ التي حاصرها صبيها هي
 كل ما يشغل باله من الحوادث ، بل أصبح الآن له بين معتقل شهرة للثورة
 الخلدية التي تعيش في صدور المصريين جميعاً ، ووصلت نقطة التحول في
 اعتيادهما إلى إبراهيم حمدي لمسه في الأماكن العديدة التي دخلها من أنظار
 القوالب - كان إبراهيم قد بدأ يشعر في الآونة الأخيرة أن أفعال عبد الرزاق باشا
 شكوى أو غياب للبلطية السياسية عمل لا قيمة له ! ولأنه مرة يتفهم عقل
 لإبراهيم بنو حمدي ، بدأ عطفاً في البداية ثم أسماء خبطة كل عملاتها هي ،
 وعرف أن « لأوربا » سواء كانوا مجازاً مستعبرين أو مصريين صلاب لا تتمتع
 وإنما هم « أدوات » في « نظام » أكبر منهم ، نظام يتخاطب أنصبة كل منهم في
 إقامته وسفره على بقائه والعمل على حمايته ، ولكنه نظام لا أمل في
 « إصلاحه » يرمي « بجهنم » واستبدل « حكومة » أخرى بل لا بد من « تغيير » من
 الأساس ، وفكرته الفرس من حمدي إبراهيم ، وبرهان ما أطل حكماً نوع من
 التفكير المادي النظم بهذا التفكير لا يحدث إلا الثورة « والثورة لا تتم
 إلا بتنظيم » والتنظيم لا يشكك إلا بالإيمان بالناس والسلاح ، والحوار فكيف إبراهيم

من البحث عن وسيلة للهروب « خارج » مصر إلى البحث عن وسائل للبقاء
والبقاء « مصر » هو يعلم أن مصر حلت بالثقلات المصرية والكثيرات العنيفة
وهو يعلم أن المصريين بالزخم من كل ما يبدو على أجسادهم المثقلة بالنحاس
فإنهم عطفوا إلى هذه اللحظة التي « يسير » فيها كل شيء « و » تبدأ « بها
كل الأشياء » ثم تكن هناك صورة جديدة للثورة في ذهنه « المهم أن تأتي »
وخاصين لها بعد « ونسوف به تلكيره إلى ثورة هر في ملك عظيم بلعيد
أعالي الله القوم وجرى دون صائق إنذار « فقرر تجلبه وزملائه قرراً لا رجعة
فيه « دمين أسى أطلقه الأيدي ثورة مصر « هم يصبغون من مصر جندى
أو طيف حويل « ولكنهم لم يصبوا عن تدمير معسكر بأكله لا يجب أن يبدأ
« الكفاح المسلح » بلقرحات الكبيرة الخفية « حيدالك مستفجر الثورة في مصر
كلها » وسوف المصريين الطريق الوحيد إلى تحقيق الأمل « إلى تحقيق
سيادتهم على أرضهم » ولكنهم أن آكلوا الهزيمة الدامية إلى هذا الطريق. وأحضر
له زملاؤه القنابل والبناموس « ورزقوه إلى مكان النقط « وجهه « فائق م سب
لمعسكر ليرطافا في العاصية « وبعد دقائق أخرى كان إبراهيم يمدى يده
حاملة صوت على الأكرس وصاحيا يكاد يزيل ثراب وهو يهجم « كان يستطيع
أن يستلهم نفسه الكثير في الدفاع عن نفسه « ولكن اليد المصرية التي
كانت تطارده سبقت يده وأزله « ثم بدأ يرسم دناؤه على ألترى كلمات باقية أو
تاو يخ لورينا وشمر عيني في السج « كأن يهزم لم يت « فلي يوب
بته يعيش دائماً في صدي « وإذا لم يكن قد اشرف في السج في معركة راسمه
من معارك زلزاله « فإله هذا لا يمي أله كان بعيداً عن أفكار حفيضة تركت
في كلمة « الضعف » ولكن الله كان في رأسه « لقد أصبح يحمل في آراء
جديدة صالحة يصل إلى الخصب حياضها وتلي أمة بأكلها « قامت الثورة التي
شادت في منبها الأجيال السابقة حتى ١٩٥٢ « وأحسن عيني أنه اشرك في
صالح البطل الجديد « أو ربما كان الأصح أنه اشرك في صالح البطولة
والبطولة بـ فرداً واحداً يمكن أن يموت « وإنما قوة لا يصنعها فرد « ولكن

عصمتها أنه يتجسدها في فرد ، فلو استبعد هذا الفرد أو اضرعت ، جعلتها في فرد آخر ، الطولية لا ميت أبداً ، ولا تتحرف أبداً ، ولم تحب بطول إبراهيم ولا اضرعت - ولم تحب بطول سعد رضوان ولا مصطفى كامل ولا عزت لم تحب يوماً واحداً كانت بطول حبة دافعاً حبة شيلة التجمع تجسد في الزعيم القوي الزعيم .

والرواية على هذا الصرح تكاد قد تقدم لنا ، قبل الرأى الكامل ، كتابين أن لك هور كاعادة ينسب إلى إحدى طائفت الطيفه الوسطى ولا على رأس سوى تم هذه الطيفه وسيادته وأفكارها . يميز بين وياذنى وأفكار متهورة في خلال النصارى غير المنسرين بين لاستعمار والإقطاع والأيادية الكبيرة . وهي لذلك قد تفرقت من بعض الطبقات لأخرى الأكثر دقة ، إلى السم الإيهامي حين يأتى ذكر العمال والفلانين في معطر أو اثنين في الرواية وبطارة إلى الطيفه الوطنية للطفلة والعمال وإشارة أخرى إلى العلاقات الثورية السرية ولكن « المخلص » هو التوحيد بالوحداني الأمي طائفة الطيفه الوسطى بتسرية في الأفكار بين من هذا القرن . فقد جعل إبراهيم حسنى صليب طيفه كاملاً ، وضع على كلى تعديله فكان مرعاً كاملاً الثورية . يتفرد بطولته يظهره هامين هذا الزمان والاستبداد ، فيه ليس مجرد عقل يور الأفكار ، وإنما هو بعلى الأبطال ، هو الزعيم . وهذا هو بالضبط الفور الذي أضرب الطيفه الوسطى نفسها للقيام به ، ألا تكون مجرد شريك لبقية الطبقات في الكفاح الرئوي . بل أن تكون قائده . الكفاح ورميته ، وقد تم يتم إبراهيم حسنى في أنه منظمة إحدى أهدافه كان عليه غاية في الوضوح أن يمدد الإنجليز عن مصر ، وإن هذا - ذكر للعمال والفلاحين كمناصر يمكن الاستعانة بها في تحقيق هذا الهدف حسب ، أما ما تشتمل عليه هذه الطيفات من أيم جهازية ومضامح أخرى بعد الاستقلال فهذا كله ، أثناءه ، ليست في الخريطة التي وضعها بنفسه وثمنه . وإبراهيم حسنى ليس زعيماً فقط ، وإنما هو زعيم أيضاً لقد مات دون أن يكون بطلاً بوجيداً أقلل موته نتيجة حتمية لبقرة صلبة في كيانه التالي

الخاص ، وبما أن أياً من هؤلاء لم يكن بطلاً حقيقياً يمثل تغير المطلق في عصره عند التغير المطلق وينبغي موته بالانحسار ، تغير كذا ، في ذات الروايات الحديثة بطلاً لرجلياً أو بطلاً منسجماً ، وربما مات بطلاً وطنياً ورتباً بالأيام القوية فالقوة لم تكن بموته لأن طبيعته لم تكن سيئة ، وعند السنة في أول ما تميز العمل الوطني ، إنه فرد كامل القومية حقاً ، ولكنه و فرجه بالهبة « يمثل » مجلة كادئة و « ليس » عروها القوي ، أي أنه يعتمد قديماً من « صواب » الأمر إلى تكامل كيان الطبقة الوسطى وهو « يمثل » بقدر ما يمثل هذه الطبقة ، وهو مستطاد تصوير جيد مما يصيب هذه الطبقة من تكيدات ونسائر يومئذ هائلة ضد القوى التي تصارعها ، والطبقة الوسطى ليست شراً مطلقاً ، والصراع الذي تحدثه قيادته يستهدف خيال الشر المطلق لأن تكوين البلشوي يستعمل على نسبة من هذا الشر جداً في جذب مع سيرة التغير ، ولعمارة طويلاً وشراً ليس معياراً ذاتياً علفاً ، ولا موضوعياً محضاً ، إنه مظهر مركب من قذات والموسوخ فاجتمع من ناحية بما يملك على نفسه من غير أن شر هو هذا الميار ، وتطورها كنوعى المفضل من ناحية أخرى هو أيضاً « دمار » وهو هو البعث الذي صوره رحمان عبد القدوس بمرارة في قصصه لإراهم « منى » فهو ليس تنافساً ذاتياً يتصل بالشمس البهائية حتى يتحول بموجب إلى البطولة الحقيقية ، وإنما هو محض وجود جنسيه التناقض الحيوي الأسفل في الطبيعة التي يملكها فهو لا يمثل شراً مطلقاً فهو في ماحه البطولة فليجده ، إنه يمثل « وطني » يتصارع بين جنويه طير والفر لحقداد عن « تبيته القوي » القاعة الوسطى ، وليس هو بالغير أو البشر بالشمس القوي أو الروحي - إنما هو « قو » إيزهم حسدي بل هما قدار الطبقة الموهبة المصرية ، أن « تود » وتزعم « قووات » الآخرين ، وأن « يستند » رتو ، « بطلان » حق لا يدرين

وقد صاغ إحسان عبد القدوس صياغة تقرب من حافة القصة البؤس والرواية بترى كتابها حقاً يتبع مبادئ أبطال القوي المطلق ، كما أن طبيعة الحياة المسيحية - دور اليف - التي شر هي الرواية السرة الأولى تجرى في النجاة

الصحفية البحتة أن يطيل الكاتب في المراجع التي تهدف فصول القارئ إلى الإعداد القاري. وقد سمع من ذلك الساع الأخير الذي استند الأيام الأربعة التي قضتها في تعليم محضياً ن. ميسا محيى ، وصلى المساحة التي تطور فيها المصوح بما فيها من فهم لبراهم نفسه . إن تطوّر إبراهيم من أسلوب « المظالم » الوطني إلى مرحلة « البصيلة » الوطنية كان يحتاج إلى تحديد الإكبر حتى لا يتورط الكاتب في « تقرير » هذا التطور دون تصويبه ميقوياً . لقد اكتفى بتصوير « ميسا » الجديسي تصويراً يتسم بملهارة حتى إن القارئ من هذه الزاوية وجدها بعد من أخطر الزائقي القبيح التي سجلت أساليب القصور وأبوته الأسى بما قبل الثورة . ويصاحف كان من الممكن أن يتقمه الكاتب برواجه عند استنهاه إبراهيم بالإمراج من محيى تركه بمله فصلاً عنه « الفصل بعد الأخير » يلاذ فيه أن الثورة قد قامت ونحفظ حلم إبراهيم وهو « مطب » في بالغ السوء كتب ثم كتاباً بارحاً كإحصاء عبد الفطيس من أن يتردى فيه . وهو مطب شيء بالكنيمات التي سطرها ابن الصفح الأوبى من الرواية وأشد في أنه أن أعدت الرواية تصور ليل الثورة . إن هذه الإشارة ونظراً من المخطأ القبيح للامسة التي « محمد » الكاتب أن يقع فيها يبدو حتى لا يفر حول الرواية حياراً من سوء الفهم ولكن الرطبة - من داخلها - تحمل من الكاتب هذا الغناء ، فالأحمر والشخصيات والمواقف والأحداث ، جميعها تصرخ بأنها « قبل الثورة » ويمكننا نلاحظ أهمية الإشارة التي تصدرت الرواية - والرواية أيضاً من دانتلي . تؤكد أن أبطالاً جدداً قد احتلوا بحسبة المسرح فوطى القو سقط هرقها إبراهيم شيئاً ، ويصلى فلك أن النيران مشر والفرقة « حمية » الرقوع ويكتفى القارئ أن يقوم به الدور المفضل لا أن يتحول إلى دور الممثل الزائقي الذي يفتقر لرواية بما يشبه نهايات الميوديت ، عديلاً من أن يقول « وحاشى أن تمام ويات ويملأوا مبيدات وبنات » فاك في الثورة قامت ، وفي عطية الحديت قد انصهر وهي ضائفة مضملة لا تتصل بأية مبرورة فنية بما قبلها اتصالاً قريباً بلذاً ، وإنما هي تمنى فلفظ عن نلى آخر غير « الميوديت » من سوء

القوم ، الذي أملى عليه الإنسان لأول مرة ، تطن رغبته في ربط العناصر بالماضي على حساب الماضي من ناحية ، ولأن من ناحية أخرى ، « بين » العناصر ، وحيث تمّ أيضاً ، توطدت عهد الرواية وكتابتها ، ربما فهم من أن هذه القطعة من حق القس قلات من قلبية ، أنه بيتا رجل ، فإياها مستغل الرواية المصرية الجديدة التي اكتسبت قيود صورة البطل الوطني وما تشتمل عليه خطوط هذه الصورة من زوا

تحت حلقة البطل الوطني ، كثفت المرأة والحبيب حيزاً ثانوياً في رواية إسماعيل عبد القادر ، في حين أنها تغطي للمسحة الرئيسية في « قصة حب » يوسف إدريس ، لذلك أن إسماعيل وقد دعاهم لفصله « البطل الوطني الكامل » هو في العمل الفني تدور من حوله مجموعة هائلة من الشخصيات والعناصر التي تتفاعل قدا بينها على نحو غاية في التعقيد ، فإن برأة حيث لا يحب لا يبدو أن يكون مجرد عنصر لا يتكامل إلا بغيره من العناصر الخالقة للعمل الفني ككل ، كما يوسف إدريس قد التقط هذه الجزئية الصغيرة في حياة الإنسان ، وركز على الأشخاص عائلته ، أصبح إسماعيل عبد القادر ، الإنسان ، البطل ، من وجهة القصص ، وليس رقا استبداداً « الفصل بعد الأخير » أو نلذلك لا حاجة القصيدة على قصة إسماعيل ، نجد أننا أمام قصة حب « يوسف إدريس وقد بدأت من حبه الذي يظل في بيتا رجل « نجد أننا نلحقا تاريخياً عدداً الأحداث الصغيرة التي بدأت بهتة ١٩٤٦ وتلورثي الكفاح استمع عام ١٩٥١ وها نحن أولاء نتجلى المخططات بخاصة في تاريخ صيد حريق القارة في ٢٩ يناير ١٩٥٦ ، ما كان له من تأثير عميق في مجريات الأمور بحيث استطاع أن يحوّل براءة يوليو ١٩٥٦ ، ويزيادهم حماساً الذي انتهت به أحداث « في بيتا رجل » حزيناً بحيث من جديد في « قصة حب » بحثاً عن جديد ، في بيتا « أحد الزملاء القاهر » يتعدوا عن الفصل السابق بحثاً كسعين في قصة إسماعيل ، ولكنهم لا يرون ، يأساً في حياة صديق من أمير الجيوش ما ذاب الفصائل جديدة عنهم كل الجاد كما هو الحال في شخصية « بديرة » في « قصة حب »

فهو مسئول مبدئيه ، حمزة ، مخرجاً ، بل أن كمالاً ، فورية ، في حياته
 فلا يتحمل أن يراعى بقدر أكلت قلبه الفورة من هذا الصديق المظفر الذي
 تأبى البنات ، في محبة بالرم من أنه إلهي بلا مستقر ، ولا تحدث في حياة
 بنجر لحوالاب جنوية كتلك التي حدثت في حياة محي بعد حنوبه للسجن ،
 ولكن المجهولات التي حدثت له كحبيب أيساء إنسانة عامة حتى إذا انتع
 برأى من آراء حمزة المياسة لأنه يقف باعتباره عند حدود محبة حمزة
 ولا يسع وجدانه شجوة ، السياسة ، التي لا يفرى عنها وهو في بيته الوار
 ولا أنها تهي جميع السجون والمطابقة والخروج والتشرد ، ، كتلك هي أصول صديقه
 « نلندس » حمزة الذي حصل من عمله واضح يكون بقاء الكفاح المسلح يعني
 الحسكيات وروبع الروح لتعريف للمقاتلين ويصبح البرصان للعقل الوطني
 وبعين بوله يبارح في حمل لا بكل من أجل « الوطن » وهو لا يجد ما يلتفت به
 أو يحس جسمه السهل من البرد المرحش .

ولا تعتمد قصة يوسف إدريس على « الحدث » في تمهيد وتطوره كما لاحظنا
 في قصة إسماعيل حيث يكاد أن يكون العرب أو الإغصاء في حياة الشخصيات
 جميعاً هي الحدث الذي يتطور مع هذه الشخصيات وبها في « قصة
 حب » يعتمد الكاتب على بناء الشخصيات لا على بناء الأحداث ، ذلك أن
 الإغصاء في حياة حمزة ولو ية ويتمر لا يشكل جوهر بناء الزامي لأنه لا يسهم
 في تطور القصة وشخصياتها ومضمونها القوي ، وشخصية « البطل » هي محور
 الذي تدور هي حوله بقية الشخصيات « لا لأحداث » ، فالعلاقة التي تربط
 إحدى الشخصيات بالبطل هي التي تلمح بناء القصة في عدد الاتجاه أو ذاته ،
 هي التي تروم هذه الزاوية أو تلك ، هي التي تتحدد بشكل قاطع مسار ما سيمه
 بالتفاعل بين الشكل والمضمون في النص القوي وشخصية حمزة الذي به في
 حمزة النضال الوطني عند الاستعمار الإنجليزي مع بداية تحسنت من هذا
 القرن ، ويستخدم الكاتب بقية الشخصيات « كمنك » يبرز قيمة بطل الذي
 تكوّن منه هذه الشخصية ، ثم يستخدم الشخصية نفسها كمنزج داخل والآخر ،

العلاقات كانت تكتنفها بيئة « شطوية حمراء » أو « حمراء » أما الأرض التي استخرج من جوفها هذا المعدن ، فقد تكلفت بها عديدات البطل المدنية وذكريات التي عبرت عن قسها في الفلاس بلاد أسيوط هذه الأساطير المتبادلة بينه وبين الآخرين في معظم الأحيان . « ما هي هذه الأرض التي يخرج من بطنها هذا المعدن العظيم » وكل ما يتصل عليه من أساليب وإجراءات ؟

لقد ولد حمزة في مرحلة سية من تاريخ مصر ، ومن رأب عياد النور كالتد المظاهرات من أول العالم التي تشكل بها « الكوي » في ظفر « وداش » حتى رأى المظاهرات غير مقصورة على الطلبة « إنما فيها طلبة جامعيون ومنهم بطلان وبنجار وكسارية ترمي ورمال وأرلا من التي يولسوا بياض وعسجرا جزم وصبيان ووشى الأكراد التي يتقربوا عنهم القروان » كانت مصر نموذج بالثورة الوطنية « ولكن البعد الاجتماعي في الثورة هو البعد المذهب على تكرين حمزة ، وهذا ما يستند به خطوة عن « الجبل الوطني الكامل » في قصة إحسان ، إذ يثبت قد ولدت معها هذا البصر الاجتماعي الراشح بالزعم من كل المراحل التي قد تجمع بين حمزة وإبراهيم حمدي بل أقول إن التطور الأخير في حياة إبراهيم حمدي ، التطور الذي يطمح في المظاهر بالمشقة والثورة الشعبية للثقل ، هذا التطور هو نقطة الانطلاق في حياة حمزة ، بعد أن كان خاتمة الحياة عند إبراهيم حمدي نقطة البداية لا تطور تماماً من حيث النقطة إلى هنا حيث إحسان عبد القدوس « فحمزة أيضاً ينظر إلى المسكن في بدايات تطوره الوطنية منظره تحت بصلة نواقة إلى القروان في قديمهم وينتد خطابات عن الثوريين في تظليانهم ، وفي حمزة أيام في مسكنه في ترمي وأول جملة كانت عازر مسكنه واس كانت كل حياته متبدوا في مسكن على مسكن ، مش مهم استعمله في فيه ، المهم كنه علق مسكن « يس » وحمزة ليس أبداً لأحد المرفلون توكلد إبراهيم أو محي ، وإذا هو ابن عسكري عرس في إحدى القرى تامل هو ورويته بأسرع ولرس والسر ليحتل المدرسة وهناك شبه أحمه أحمود وهو بعد صغير

برو في الصنعة المصنعة حتى يصبح ميكانيكياً ، ولكن لفظاً به إسندي سابقه
 قات يوم أسود ، فالتقى بالعميل صغيراً الزنزانة كل هذا حتى يسمح لأبيه
 الأكبر مكاناً في المدرسة ثم الجامعة ليتخرج مهندساً وهو به الأتم إلى تفتت
 بصورها من أجله وهي تطرق لها ديل بأويه النساء فقريه ، وانجده الناس إلى لم يجد
 للفرجا رجلاً يسرها ، واستطاع حذوة أمداً من الزمن أن يضل بين المدرسة
 والظلمات ، ثم بين الجامعة والوظيفة ، إلى أن تخرج مهندساً ولكن بعد فوات
 الأوان ، فقد حالت أحوال البلد بينه وبين القدرة على دمج بين الحياة العادية
 والثرية ، وبعد أن كان حلقاً يزود الثوب والأقمشة والأخ والأحذية أن يعود ، يوم
 المهندس لم يجاوبته على الأكل وبيد ما يمسك ويقيمهم ويقيمهم من الليل والعطش ،
 كان حيرة قد رسم نفسه طرياً آخر وحسباً آخر يحس فيه بين الإنجليز وشرق
 القوات الشعب قد مله واحدة ، بعد ما مع الحداثة والآثار غراً كافية خربها
 لقد أريد « المحكاة » يا سيد شح حكاية الإنجليز ، دهر حكايات أعت
 حياتنا ومستقبلنا ، على أن حيرة لم يتخل لحظة واحدة من دورها لأصاها كأحد
 بطلان لمقاومة الرجعية ، فالكمناح المصنع صيد الفحل هو الطريق الوحيد الذي
 يسمح للشعب كله من أجل الاستقلال ، وهو الطريق الذي حادف فيه حورية
 بحدى المعربات الكثيرة فلازلي يتذكرن بما يقدرن عليه في الحركة ، طاة تجور
 بالحماس وتطلع من المعرفة وتذهب حيرة ، وفي حيرة حساب فتحويل ، وليس
 خيالاً كأنه واقع وصالح واقع، يبدأ الخيال فتبطل لنا من الخارج ، كناية ، وهي
 ملمحة لأن نعلم أسرار الواقع لتبين في العلم كأي ربة فيكونه أصيلة من
 نفس المصير الذي حادف فيه ، بوال « التي أصبت لإبراهيم حيدني ، وأجبت فيه
 الثرة والكمناح ، وشاء كتب من أجله في بعض ما تقتضيه الثورة وشبهه الكمناح
 هكلاً ، بالمت ، حورية حين أحسرت حيرة سلفاً من الخلل على أنه من تركات
 زبائنها ولم يكن سوى قرص « من » ومكلاً يفتأ إلى « التفت » وأب لا فكر
 في الحب وأنها قد فوجئت به فيها حتى يظن أنها بطلت عرافة بيها كأنه هي
 غارقة في سبد ، ومكلاً الحباب إلى « اللادعاء » أنها نستطيع إنقاذ الحيرة

الطبعة بالإنجليزية، وكانت - في نفس الوقت - أن تُهرَب من مائل الناصي
وكانت إليه في اللحظة الأخيرة، قال: «أنا» من هرب ما وصلت إليه من
«أوهواجية»، فذكرت أن يوح له بكل شيء، وأن لا يجهل بالزم من كل شيء.
حينئذ يفيض القلب على شمس حمراء، أن ما في سبيل حبه حادي،
أن حبيب مصر تركي، حيث الليل إلى أن دمعت ويذهب القلب إلى أن واثق
والمسا إلى حبيبته في عيني.

وبت : الشعبة ٥ : في : قبة حيا : جرد مرآة لشخصة الزبسية :
 وإثا : كينوسا الخاصة والجماع : اختطفه : ينير : حلال : التي استعمل صديقه
 في أخرج : الحفلات : هو الذي طرده : عينا : هفت : قطرة قلبه : وهو أيضا
 الذي أضاف في الحزوم أن يعود : غام : محمود : ربة أبو ذرية : امرأة جميلة
 تعرف : المرأة : الكتابة : حكمها : محب : زوجها : الذي ويرثها : حصة : نصوبة
 حصة : الكفاح : السليم : وسد : ففاضل : الذي جاء : يوزله : إلى حصة : في : حصة
 محو : في : على : الأحكام : المرفوعة : إلى : صاحب : يحمده : في : ليدان : الطاعة : في : الحجاب
 : : ولكنه : كان : أول : في : ومن : قبل : لم : يكون : حين : حصلت : به : ثورية : وأخبره
 : : كان : الاجتماع : في : المنابر : وأن : بحصة : الكفاح : ستأمنه : بثانها : ر : وحده
 : : كان : شدة : لشدة : الحزن : نفس : أن : يترك : حصة : ليلة : واحدة : ثم : تين
 : : بعد : أنه : يترك : كلمات : من : نوح : يا : رجال : الأمي : وهكذا : يعتمد : يصفه
 : : في : بناء : فعلته : على : الشخصيات : التي : تجمع : بوجود : الحامي : إلى : جانب
 : : بعض : المصنف : في : تحت : الشعبة : الزيد

لقد أجهضت ٢٦ يناير ثورة الشعب ، ضد الإنجليز وضد مستعبداته ، وكان على الفور من أمثال حمزة أن يتحاشوا الوقوع بين يدي البوليس حتى يتمكنوا من الإبقاء على عبادة المتقصد « ومرفع الناس من أطراف ومن الصايب ، والناس حين يجهزون أعداءهم لا يدرعون ، ويثأروا يسرعون ، وبطلات الثورات ياخذ برأس الرمح ور. رالة ولم تترك حق الديول ، وتشد لأعداء من قريتهم ليعلموا بالألواء ، ولكن كانت الفجيرة قد ألتصت وبهم وهو كندس شائهم ،

لقد بنى الناس المخطط لإحساسهم أن لابد من التقدم خطوات أكثر ، وليس لأحد ، بالخطر . وأبالت سرانهم هو جاء ، ومع كل خطوة يزداد إحساس الناس بالخطر ، ويلتفتون حينئذ إلى الوراء . فيختلف الضاريون ، ورجال البطش فيقرب الحياة . ويؤكد فيليس أنه يمكن بحزمة قريب النهاية حين أعطى موعداً لبقاء أحد القناصلين ، ولكنه يتمكن بواسطته لأعداد الضعيفة من الناس في الشارع والأزقة والمخاريف والسوق . البساعير التي لم تلتفت إلى شدة النداء البشري . استك حواس ، فتركت البطل يجري يجري حتى أظلمت من أيدي الوحوش التي مضت . وهي نهاية مختلف من نهاية « و بيتا رجل » من حيث الشكل ، تلك أنه مصرع إبراهيم عندما لا يحيط في جوفه عن نجاح حمزة في الحرب . وبإرواية الوطنية في مصر من هذه الناحية أقرب إلى روح الملاحمة ولم يكن حمزة أم إبراهيم مطلقاً منحيلاً . و تعد قصصه روح التزلزل بين البطل القوي الخارجي وروح الخيبة المتعسر غير على عناصر أكثر مهم ذات البطل في قصة إسماعيل أو نجاة كما هو الحال في « قصة حبيب » ليوسف إدريس وإذا كانت القصة الأولى قد أجزت مهام « البطل الوطني الكامل » فإن القصة الثانية فشلت في تطويره الأخير . وهو ليس نظرياً مقصوداً على دور البطولة الذي بدأ يستوعب ملامح جديدة . وإنما هو أيضاً فنلند الثورة الوطنية إلى درجة الانحياز بالثورة الاجتماعية ، أو بطور البطل الوطني إلى « طائر نوري » يعتقد بموته خطوات عن شدة الترحيبية ، وبغريب خطوات ، إن عالم الملاحمة

-

إذا كانت علاقة المرأة المصرية بحركة الكفاح الوطني تتبدل حراً حرة في قصة إسماعيل عبد القادر ، وإذا كان هذا الطيف قد اتسع وما تطور في قصة يوسف إدريس ، فإن هذه العلاقة هي لشهد الرئيس في قصة طه حسين التي كتبها عام ١٩٦٦ تحت عنوان « حبيب المفتوح » . لقد شادت قلوب في قصة « و بيتا رجل » حبيبة إبراهيم عندما حووه ، وكان العمل الوطني واحداً من هذه الحووه ، أي أنها حووه الوطني من خلال الرجل . وشادت قلوب في

« قصة حب » حبيب حديثة حياته التي لم تنفصل لحظة واحدة عن حياة الشعب المصري ، أي أنها حبيب الوطن من خلال الرجل والشعب المصري بمتأ أياً في « الباب المفتوح » فقد عرفت ليلى ومالاً كبيرين ، ولكن حب الوطن كإلههم جميعاً وبمقدمهم جميعاً لم يكن « الرجل » في أي وجه من وجوهه أو جزئية من جزئياته ، يشكل همزة الوصل بينه وبين قلبه ثيل وقلب مصر ، بل نسم لقاء حوار بين بطل وقضايا الشعب المصري ضد الاستعمار بدياشرة وثقافية ، كما اتسمت البطولة الوطنية في « الباب المفتوح » بأنها بطولة الشعب في صموده وليس بطولة فرد من الأفراد ، صوته قتل هذه الفرد في أرض المعركة كقتلهم ، أو جرح كليل ، أو نجا كحمود وموسى ويرر مع البطولة وروحها في هذه القصة من خلال البناء الروائي الذي أسسه الكاتب بمهارة وبذلك شديدين أكثر مما يور في « موضوع » المقاومة ذاته كصور فكري للفصل الثاني

والرواية من زاوية البناء التاريخي تخطي مساحة زمنية طيلة عشر سنوات تبدأ من ٢١ فبراير ١٩٤٦ وتنتهي خدعة ضد الصلوات الثلاث في ١٩٤٦ ولكن الكتابة لا « تفسر » مع هذا البناء التاريخي بدياً طويلاً لأن الرواية لا تتدخل في باب الخطابات الأدبية التي تعتمد على التطور التاريخي والنفقات البعيدة إن مظاهرات فبراير ١٩٤٦ وكفاح مسلح في منطقة القناة عام ١٩٥١ ورد العنوان عام ١٩٥٦ ، ليست هذه كلها « علامات » في طريق فكيف مع الوصل المصري تسترشد بها مقالة « الباب المفتوح » هي ليهل حركة التطور من ناحية ، فيتلور الضاربة في أحراق الأرض المصرية من ناحية أخرى ، أي أن الوجه التاريخي للرواية ليس مقبوضاً في ذاته ، وبالتالي فلا مجال للسفارة أو الملاحظة بين « الواقع التاريخي » و « الواقع الروائي » في قصة لطيفة للزيات ، لكنها لم تسببت فقط أن تدرج للمحركة الوطنية المصرية ، وإنما أراحت أن تجعل قنبلاً لإطاع هذه الحركة حتى تطور المرأة المصرية

والرواية من زاوية البناء الاجتماعي تواكب مجموعة هائلة من أحلام وتطلعات جيل كادت الحقيقة للوسطية المصرية في مختلف درجات كونه وشرحه

ويرجع حينها ولكن الرواية مركز بوجه خاص على فئة المجتمع من أبناء وينات هذه الطبقة ، وتعتبر آية الأزمات في حياهم الفكرية والفكرية خلال الأزمات من هذه الفئة ، وهي أزمة الوجود المعنوي أو أزمة القيم أو أزمة الضمير أي أن الكائن لم يحدد بعد إلى أي تصور الطبقة المتوسطة المصرية في ذاتها بشكل عام أو أن تصور البرجوازية الصاعدة يشكل عامراً وإثماً في استبداد أن تصور طبقة أزمة الميسر الفكري عند مثل الثورة الوطنية الديمقراطية التي اكتسبوا بمرآة العلم والمعرفة « في الكتب » والتعلم بروح « في الواقع » والتي مبدورهم ضرورة انجاز مهام الثورة الوطنية جنباً إلى جنب مع الثورة التي تعد حلقهم كلها تدحرج « أمثال الوضع الاجتماعي » المتناظر على قلوبهم في كتب الاستقلال « في عظيم معنى مختلفاً كل الاختلاف عن معناه العنقودي

والرواية في بنائها الفكري والفني تدور لنا هذا التوازي المعك بين مختلف الميادين الصالحة هذا التسيج الذي تدور بطولته تشعب المصري في متناوبة الفراء من خلال ثلاث أو أربع شخصيات تطبق على سطح الأحداث ، ومن خلال مئات الألف الراسخة في القامح تمتع البطولة بأهدبها وتخلع عليها هذا الاسم أو ذلك حتى تحفظ به ذاكرتنا « رمزاً » فصب إلى ملايين الأسماء التي تفسق عب الصفحات حينها « المؤرخين والكتابات إلى تسميتها بأسماءهم أو للشعوب وإذا كانت قصة « في بيتنا جبل » من النوع الأخفى الذي يصنف باسم الروايات الوطنية حيث تدور الأحداث حول محور واحد هو : البطل الوطني الكامل » ، وإذا كانت « قصة حب » قد رويته بين الفصل الوطني والحياة المعاصرة فبطل « كما رويته بين أبعاد الاجتماعي والبدن الوطني بحيث يصعب تصورها تحت عنوان الرواية الوطنية بالرغم من طفاة عنوانها لأسد أبطال القصة الشعبية « قد نطقت الرواية في « الباب المقنوح » فقدم بداية لتدوير بأمره حتى مختلف المعايير النفسية والاجتماعية والفكرية والفكرية بحيث يصبح « الوجه الوطني » للرواية مجرد عنصر من عناصرها لا يتكامل معناه ولا يتكلم ولا تكله

ولا يرقى أهمية العناصر التزاملة والملازمة له على هذا النسج القوي الروائي فليس غير الربوي هو الخط الوحيد المائل على هذا النسج ، بل هو يشابت وبنما على جميع محاور عديدة تتصل بأوضاع طبيعة هي التفرع البيروني الصيرورة وتتصل بأوضاع فئة محددة من هذه الشركة هي عائلة المنصور، وتتصل بأوضاع كريمة من أرباب المنصور تواجههم دور بياقي التناقص والقيمة الجديدة التي عملها في مفهوم العلاقات الاجتماعية الواسطة قد سلوكهم والراسية في قلوبهم ، لكن هذه (البيد جيبها في الباب مفتوح « متبادرة سناً وتضارعة حياءً آخر ومنفعة دوماً وكذلك كان من شأن هذا الطير الدكي البهر أن اغتصت البطرة الفردية في النسب الربوي ، ولا تحت أن لي د هي بطة الربوي ، ككل و لكنها تبسط على الإطلاق بطة الخائب المظني منها وهي بطة نائية القصة يربط إدريس من حيث إن حمزة كان بطلاً فرداً بالرغم من اتكائه للجماهير المقيمة ، فالتعاون الثلاث الرئيسية التي تقدم بها قصة لطيفة الزيات من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩ مبروزاً عام ١٩٥١ لم تبرز بطلاً روائياً غزواً وإنما أوجت على الدوام وبطولة المساعدة البشرية غير المتناه من حيلة أو حيلة أو طائفة بعضها - المساعدة التي تكاد تخلو ومصر في إسلامها القوي الشمل على أن هذا المبدأ القوي في الزيادة لا يطمس العهد الاجتماعي الذي يقع في سلسلة لا متناهية من الأفعال وردود الأفعال ، سواء في مستوى الترحيز الصيرورة التي تحمل الشاشة الرئيسية للممثل القوي أو في مستوى بنية التلقائيات التي تحمل الفكر القاموية

ومع هذا أننا لا نستطيع أن نصل بين بداية البلى قد الرث والتمسك وحيث خرجت أن مفاهرات ١٩٤٦ وهي حلقة ثانية في الطريق بين ثابتي شرب ينظرون إليها ولكنهم لا يرون دورها وهي تمام كوني ويدخل معظم صفيان المسح لينقاد تهمه من الاستعمار وهي ككل حد وأكثر من هذا ، لو هي عين لأقل معلوم ، لقد حاولت بلى أن ترجع من المظاهرة تحت قبضة أيتها حالي ، جميلة ، وأين تشق نسباً طريقاً بمصنعي من الكتلة الأهمية البديهة

ولكن الكتلة جرت في طريقها وطعبت تدريجياً من جملة وبعثت ليل صمها في القمارع « ثم شد ليل أباهما بقاد حصارها أكتاف العدييات وهي صعب ، وتخلت لعلقة ما سوتها بجلوت عند عودها إلى البيت ، ولكن سرعان ما «لجوت في القيد كثير ، ولم تعد تراه ، لم تعد ترى إلا هذه الأكلاب وقد اتصيرت في كل كل إلى الأمام يدهنها ، كل يخطو ويحميها ، وطلعت من جديد جفت بصوت غير صويها صوت بعد كتابها دكان الكتل »

ولقد دخلت بيل جلة تجارب بعد أن وثقت بها «سرة موقفاً عتيقاً لاشتر كاه في مظاهرات ١٩٤٦ كما تفتت من لعلها مسود قس يظف حوس جشرح في إحدى هذه المظاهرات برصاصه لتجريبه ، وكان موقفاً الأسره من متحركة في العمل الوطني ، موقفاً علمياً وشاعراً من المتحركة في «الحياة» كلها . وهكذا خلف الأسماء والنواهد المتحركة حاتلا بين ليل وبين أد أحميا حياها بلا عزق بين إرادتها وإرادة الآخرين ، ومن قرر محمود أن يذهب إلى خط التار في عظيم المد الوطني عام ١٩٣١ ، أندركه الأسره بأنه بن يرد أباً لها إذا عاد من الحرب ولكن محمود لم يأبه لإعلاء الأسمه وذعب ، وفي قلب كل إنسان تدور رغبه في أن يكون هنالك . وبدأ لوجه أدم العبر في معركة حياة لموت ، اما عصام ابن خاليا التي يادنه الحب فقد رجع إلى المسطة الأخيرة أمام حركاته أنه دتتيلها بالارح دكان الكومر عصام من السفر إلى متعلقة القناه يدريه «لغزمت» في سياه بيلي حيث تهب لجرية الحب جرم حسب جمية في ان ليل يما يجرى يوم عصام ولتخدمه في الظلام كل ليله ولكن الكاتبة لا تدع إنساناً لا ناشر المطلق أو كتير المقاتل فكتا آت تختار شخصياً شجلة يابطة اختياراً «إنساناً» حيقاً ، هذه شخصية دونه ولات شخصية ضعيفة ، فلها أيضاً زهر في الشخصية القوية مضاعف لقامه ضيق ، كما تدر في الشخصية الضعيفة بعض ما تعلو عليه من دواطر القوية ويمكن بعد عصام في حرم ١٩٥٦ على عهد التار الأول أن يرد سمه حيث يلز مسود شيد ؟ هذا التار في اختيار الشخصيات وتكويها هو «المنهج» الثاني

الذي كثره لعيلة الزيدات، تكمد مصعباً حورية دونه لتشعر بألمها من ألم يوم ، وهو المبع الذي جعل من بطونك إلى عرجاً للقرن والحيرة بالسحاب
 بالحياة من حولها ليست يضاد غداً أو سبعة تماماً حتى تحسم اختيارها بين
 الأبيس والأسيد ، وإعنا كتمتد الألوان بين حدى القوس تمدداً حثيثاً يرقعها
 في الاضطراب ويكاد يرقع بها حب يرثى الشلل ، بل إن شغفها قبل في الوطع
 الرواى يست شغفها متجانسة إلا أن أهدى الدوائر : وزنا هي مرجح مستط
 من مركبات كثيرة أسبب في صبح كانه مرسل تطورها لهى قد رفضت
 عصام حلقاً ، ولكنها تتجاهل : حى « تتجاهل متدلاً إلى هي معجبة
 بانتموا في صيف القدايين والحركة في القتال الفعلي وتقاونه الصريح
 بالرغم من حريى القاهرة ومهاجرتك الحكيمة للإنجليز واتاقص عدد القائلين ،
 وهي معجبة بقوته على القوف على جانب محمود في أرضى للمركبة حى ناله منه
 القشلاق وزوج برود كلمات أيد : إن الحكومة غير جادة في موقفها
 ومناصر الحياة موفرة . وماذا تستطيع الشجاعة ولطولك أن تفعل ؟ ولم تكن
 هذه الكلمات هي الشهد الأصمى في تمكيز محمد فهو الذى كتب في ليل
 من ليلان يقول إن الشرف هو الذى يجعل للكفاح لذة ، والإنسان ينقسم زهو
 مختلف ولكن قوة أكبر منه ، أكبر من حيله تدفع إلى الأمام ، حى ليلى -
 معجبة بحسب لأنه جعل شعاره في الحنة ، دى منى يمكن تكون الهية ،
 حى وألغة الذهب تأكل سمك القاهرة في ٢٦ يناير المشوم ويهدم أن هذا
 الإصجاب حبيب قد تطور في أمهاته إلى حب لم يطف حتى السطح وإنما
 مكنت من حبه معجزة كثر فعل لتجربها مع عصام وكثيره جديده مع
 الحياة يتفوض للأهل والمعارف والأصدقاء والارتباط أمامهم جسيماً باله كسود
 ورى أستاذها في إنسانته الذى لا يحب ولا يهوى وإنما جرياً وراء الأصيل
 والقواعد المقررة شامب أن ترفض لنفسها حية بين أخصان العرف العام ، كان
 طويلاً الارتباط بزمى روحاً من الاختيار ، وكانت طرة لمخطوبة روحاً من الموت
 البقى . ولكن كانت الاختيار وطولته وجففت الحياة مع حبيب الذى سافر

في بعلقة إلى السحارج وبغاله بقرنة بلبل و « الأبطال الذين وقفوا للأعداء
شاهدين » ، والفرصة القادرة التي تألف قد هيى النص حيى ربيع رأب لآخر مرة
ليشهد الناد وهو تتأجج في معسكر من معسكرات الإنجليز . والأسطى
مديون يرحط وهو جريح ويغرق عجز القنول بسلطة يدوية وهريق معه وفاته
يستوجب الاستعداد بالحيى في سكنى القبل بين الأعراق ويهر الأرض ويسجر
منايع القنوق . وما لبث حسين أن عاد من أوروبا عطية لمتحول على بور سعيد
و بينا كان قد كثر وزمى بقرنه أو الملقب بقرنة عتارة ، فقه ما تحاريس ، كل ياد
تضم إلى قسمين ، قسم يتركو ولهم بحاريد والبطاع من البلد يجب أن تقصر
على غير الملققين ، كان حسين وصمود رصاص وبناته وتلى ، جميعهم قد أوفى
المركبة وتذكر من كلامه حسين إلى أن أحد شطباتها ، كدمات نذ كونا
في فاه حجرة يوماً قنوية في قصة يوصف إعراس ، كدمات نابعة من القلب
ومنتقة من أممى خلعجاب كوانه « بيتنا الصموية أد حيى لوطى كان قد
اضطط بحيى لك ، حيى أصبحت أنه ويرا لكن ما أسبه في لوطى » ويضمنا
جوب قلاب العدو ورشاشه من سويلا أحسا بشيء يتعض في داخلها كالمسلاق
« شيء جديد عير لا يعمل عب أنداء » شيء « أقوى من النار التي يحترق في
صدرها » من الفلج الذي يركض في أنفها « الحيى في الأمرشاه » من
الرباب ، في لوت « ولعلها كبرت في وضعية من بارقة » وفي تنوم في الدم
وعطام بالاعلاء والنجش ووجوه العرمى - أظها كابت بين حد « المير »
الدى آنت إليه حياتي وانصير القدر كان « عتلا » أن تولد إليه مع زوى ،
وهو المير الذي هابت حولا من في حياة ابنة خالتي جميلة التي تزوجت
بالأمير ولقوا بعد القنوق فكانت النتيجة عقبه « ليلاء الأعرجى » التي تحياها
بين أحضان هذا الرجل أو ذلك من جرمون سويلا كالديابيد وهو أيضاً المصير
اللى انتهت إليه قصة صديقته « حمراء » ابنة جوك هاني التي فضلت الانتحار
على أن تعيش حياتها كخداية الآخرين ، كادج صديقة لا سواه تباها بقرنها ،
تعرضها الكتابة في تسلسل وشيك وتدخل مع بعض الحصى « حتى يبدو مصر

لنرى في النهاية التي حددتها لنا أرض الحركة الدائرية في يورسعيد وهي نقيض تمام
تخطيطها الشبيه الوحيد الذي يربطها برمزها وأهلها وكل ما يخلو منه من علم
من نقيض نفسه بين هرايم حمير بكل ما يظه من علم هل ترتبط هذه « النهاية »
أو هذه « المصير » بما سبق من مقدمات ؟ أم أنه « حالة معجزة » قالت ميائيس
الرواية ؟ لو أدركت أن طبيعة الإيثار تعتمد أصلاً على يكاد أن يكون مطلقاً
على ملاحظة المد والجذر وتجاوز السلب والإيجاب لكانت في هذا القصص التي
أثبتت إليه نيل ويصر معها لم يكن قد حالة خرافية معجزة ، وإنما جذوره
عائرة في الأعماق ، قد تمتد شعراتها أو تجذب المصداق في بعض بدورها
أو تملأ الرياح بعض أخصائها أو تدبل بعض أودنها ، ولكن أخيراً تنمو
وتثمر حلاً لتتسبب في هذه البثور التي تجددت في الأعماق بارتوت بمصداق الخيال
ومعدت بمعاتهم ثم أوزقت وزدهوت ، لأنه من التي خرجت في مظاهرة
٢١ فبراير ١٩٤٦ تلك هي البثور الأور في حياض هي نفسها التي التي
كثبت في ظل القوقعة أن تكيف يورسعيد عمل عملي وهي التي تتركب قد
الكتاب ويرحب بها جاء هرايم باليد حسبي ذوق حاتم رمزي إلا تنويعاً منه
لمسيرة البطولي في تاريخها ، وتاريخ الشعب الذي تسمى إليه قد أدت هجود
حين رمسها مظاهرة يورسعيد ، أو نفس التي « التي حددت به الأرض » حركة
لقد البين في القصة قد حدث لها لقد خرجت من دائرة المائدة ، من دائرة
الآثار إلى دائرة الكل وما من أحد يستطيع أن يوقفها لأن « وري » كانت
على نفسها لقد أدركت هذا المعنى وهي تتحيز تبعد في صبرها المرأة شاة
قدرة ، سأتيا من مالت عليها تخطيط علامة يورسعيد والتقت بحبيب ، أو وهي ترى
البناء تنزل من حجاب وقد طوى يده التي على فتلة وجهه الضامب كأن
بثقافة أفرقة ويغده نسمان يبرق ويحاج ، وكأنه يرى دربا والمة بالمال .

إن قصة « الباب المفتوح » لا توضح كما قالت الحركة الوطنية
المصرية ولكنها تسجيل فني لإفحام هذه الحركة على نفس المرأة في البلاد
وبالأخص ما أخرجت عليه الكتاب من تقسيم الرواية إلى ما يشبه الأجزاء التاريخية

خبيداً بفوز الأول بأصية ٢١ فبراير ١٩٤٦ وبدأ الجزء الثاني بقوة يوليو ١٩٥٧ وفيما حزن الثالث يوم ٢٩ أكتوبر ١٩٥٦ أولاً هذا، التفسير التاريخي المتخصص للرواية - سواء هذا لإيقاع أكثر دلالة على ما يبرز إليه تطور نيل من نحو حركة لقائمة المصرية - سواء هذا التقسيم شيئاً بالحواس لا بالتواصل الموسيقية - لا يتسق مع المنهج العدم الرواية الذي يعتمد على التباين وتكثيف والتطوير الماهر النقي الذي انتمى به القصيدة الأولى فالتفسير بين مراحل الرواية يختلف عن التفسير بين المراحل التاريخية - والملاحظ بين الأناجيل يفسر نوعاً من التفسيرية المباشرة - نوعاً غريباً على المنهج الروائي - ولقد أودعت لطيفة الروايات من هذا التقسيم مما يبدو أن تضع خلاصاته بقوة في الطوق الطويل الذي مضى فيه بطلها - وهي تتخطى جزءاً زمنياً بلغ عشر سنوات من عمر المقايمة المصرية على أنه كان في إمكانها أن تفسر هذه الحملات إلى البنا القوي للرواية بدلالة عرضها كواجهة ضوئية صاعدة ولكن - الأيام لم تكن - متعطلة هالمة بأهمية في تطور الرواية المصرية التي تسعدت أحداث متغيرات التكيف و القرب شيئاً يوحي مع التجربة شوية لأهمية - بجرة حتى سرش الكروان في الأرباب وألوانه - السمين - جيل البطولة التي بدأت جنباً إلى جنب عجلة المتغير على مصحات الكتب - والتأنيب أولاً حزيناً يصدم القلب بالجمال فوق أرض محضية بالدم - ديسدليلى وعميد وعصام وسند لولا رموزاً جديداً يرميها في محنها الكبرى

وإذا كان يظل رحمان عبد القادر قد كتب روايات بعصره - وإذا كان يظل يوسف إدريس قد سجد من عونه - فإن - كطمان - لطيفة الزيات تتأزعمهم الحياة ولحوت تمهيداً مع المنهج العام في الرواية - المنهج القوي بدأ بالتمثيل المطلق كواجهة من العناصر المتعددة في الحياة - وهي عناصر شديدة التباين والتشابه والتعقيد - وهو المنهج الذي صاغ الشخصيات الروائية في إطارها الإنساني المربع بين القوة والضعف لا بين قوة وآخر بل في قعر الدج - وهو المنهج الذي يبيّن كجداً وطوراً في حد وبور وسيد ويصاحبه - وهو المنهج الذي يطلب مختلف أدوات التفسير لدى من سرد وسوار

ويبرز لوج داخل وفلاش بالك وأحلام وذكريات ورسائل ومديان وأحلام ونفخة ،
 وظفها في البناء العام للرواية ، وهو البناء الذي دعمته بالتشويق ظاهر التحيق
 وقد انعكس لما أصرته بالتداعيل والتعديلات والتباين أكون إلى هذا المخرج ، فقد
 البطولة لفرد من أكثر د . وهذا السبب قد تطلب منا مهاتياً التصنيف التقليدي
 هذه البطولة فهي ليست بطولة تراجيدية بالرغم من النهاية المفاجئة للعديد من
 الشخصيات ، وبالرغم من هزات الداعية المتتفة لقلوب ومقدور الكثيرين
 منهم ، وهي أيضاً ليست بطولة منحوية يتسم فيها الشر بطان من التميز المطلق ،
 وهي بغية لغير على الشر كلاً ، إن لم يبعث التي تموت عليه لطيفة الترات
 في بناء هذه الرواية لا يقرب قد الكثير أو القليل من عالم التراجيديا أو روح
 المسبعة بل من لا يصطنع أو تلججها في باب البطولات الروائية التقليدية
 حيث يجعل الصل فوطي للشعلة الرئيسية للرواية وإنما استطاعته مؤلفة ، فباب
 المقترح « أن نجعل من البطولة في روايتنا - بالرغم من إنسانية أبطالها وحيروهم
 الدافقة كشر من لم وهم - « رعباً ، عميق الدلالة و « رعباً » شامنة ومتعددة
 الأبعاد ، هي كد المقاومة في ذاتها - من العناصر المكونة للبناء الإنساني
 بطيعة ولدت سبباً مدركاً ، من المدرك الروائية ولا يتطابق « الخبرات » التي تبحث
 مشاعر المقاومة من مرقدتها ولعلس الوحي هو الخية التسمية الرمزية الذي يؤكد
 على المقاومة من مكانته . ولكن غياب العناصر - أو اندماج الإنسان في حياته
 المادية التي جعل السحر الأكبر من صفحات الرواية - لا يعني غياب
 القوية أو فقدانها لأنها عنصر حي في تكوين الشخصية (قد ينام في شخصية
 حصار ولكنه مرعان ما يستيقظ مهذا طال الأمد ، وقد يتنامى في أرض
 بحركة قسماً كما حدث شعور ، ولكنه سرعان ما يقيق) ولأنه عنصر فسيح ،
 وليس كل العناصر فقد بثت للكافة وطباً فتيماً على هذا الأسس الواسع
 ومع نسق مبررلة وراء مبريات شاهد البطولة التي صوريا في أصابعها
 الطليعية التي لا تتجلى في الكيان العام . ولأنه عنصر إنساني حقيقي فإنه موجود
 في كل شخصية مهما تفاوتت حجمه من فرد إلى أكثر ، ومن مرحلة إلى

أخرى، مبرهن يستل تطور متناسق مع البناء العام. هذا هو المفهوم الكامن في «الإنسان المفتوح» أو القوم الذي تلجأه معظم التخصصات والأحداث والتوقعات، و «رواية البطولة» التي أهدتها نظرية الزمان في ثقافة ومجتمع، بطولية الإنسان في حياته وصحته، في حياته اليومية وفي ميدان القتال، «لقد أصبح ميدان القتال في «الإنسان المفتوح» ضمن جزئيات الحياة اليومية، ولذلك صرح أن لن ندور رقيب بطولية هذه رواية المقديمة» مقاومة الذات والمجتمع والقهر الأجنبي. وكان المقديمة في هذه الرواية الهامة أشبه بمصل ولى يمنح الإنسان مناعة ثقافية ضد انحراف والصعب «هو مصدر البطولة» فالكل أبطال في الرواية - في مواجهة القهر. وهكذا، فحالتنا المظلمة لكل مصري أثبت في الأساس بطل، وجرى اتصال بالمقديمة في أعمالك، والاعتماد وحدها القدرة على استبانت هذه البنية لتؤكد وتكرر وتتر آثار من الصعاب ليس البطل هو الزعيم، فحسبه، ولا هو القائد، ولا هو من «يعترف» المصل الوطني، ولا هو من تألى بالجزيرة، وإنما هو كل رجل وكل امرأة.

استطيع أن نلاحظ على تطور رمز البطولة في قصص خاتمة القصص: أي هذا الرمز قد بدأ من بطولة «الساعة» في شكلها البدائي الذي تمثل في لعبة «عزاء» دشتواية والتي إلى بطولته «الجماعة» يقف، ولكن في شكلها أصبحت «البدائية» التي كانت فيها البطولة الروائية عام ١٩٠٦ هي البساطة والطبائفة والبررة التي كانت عليها مقاومة الشعب المصري في بداية هذا القرن. وأحداث التي آلت إليها البطولة الروائية عام ١٩٥٦ هي «الربيع من التقدم والركوب والاعلام» والتنظيمية لعمام التي شكلت أنشط العام للبطولة المصرية هناك المحسنيات. وخلال الخمسينيات عاماً من الفضل المتواهي التي حوت حنة الرواية المصرية تلتزم رمز البطولة فيها من الشكل المصغر البدائي إلى التأثير لتربط بالرمز الواحد للرمزية الثابتة كما صودها «عودة الروح» و «بيت القصر» في ثوب ١٩١٩ إلى، البطل الوطني الكامل، أو البطل الفرد المودج، في بيتا رجل «مكتبا» في تعاطي بهائي صاعد ما يفسد أن يجد النحى

- ولكن في مستوى تركيبي جديد - فخلقنا بالفعل الاجتماعي مربوط لتطبيقات
وسياسية في «كعبة حب» و«الباب المقنوع» ويكاد أن يكون هذا التصور
خطأ متوارثاً مع تطور الاجتماعي والسياسي لحركة التطال المصري الحديث
وللأحاطة في الرواية المصرية قد أوجت لثورة ١٩١٩ وانتفاضات الثلاثينات
والأربعينات والخمسينات ، ولم تزدح مصر وتبني الثورة بـ «أي أم»
صكت روح الانكسار وخطات الفزعة أكثر من عكسها لروح الانكسار
وخطات القبح . وفريقاً هذه التهمة الأساسية من عالم التراجيديا ويكتب
لا تملك أساليبها المتخيل من أيدي هذا العالم الدرامي . وتكاد تقرب من عالم
الملاحم الشعبي في امتدادها على جميع المصراع بين القوى الخارجية من ناحية
والأبطال من ناحية ثانية ، مهما اختلفت مصير الأبطال من رواية إلى أخرى
ولكن الملاحظة الدقيقة تقول إن ما نستشعره من روح الفلسفة التي تفرقت على
مضامين القديسة المصرية تحت يدها قريبة إلى النساء الفريمانتيكية للرواية المصرية
وتطورها أكثر من صلبها بالمس التراجيدي كما تؤكد هذه الملاحظة أن للبعد
للشعبي الذي تصوره أحياناً ما هو إلا قناع عبي وزاد دمجها حقيقياً قريباً
من اليونانية الخلفة في أوجع الأحلام عن أوجع الخيال
ولعلنا نلاحظ أيضاً أن الرواية المصرية لم تأخذ في الألفب موقف النبوة
ولا موقف المروكية ، وإنما مطلب إلى موقف المؤرخ ، على أن الشخصية التاريخية
يتمسك هي الشخصية الرئيسية ، وإن كان أحداث التاريخ هو الحدث
الرئيسي . وانعكس البعد الاجتماعي في مختلف مراحل تطور الرواية المصرية
لكن نسأله لوطيته في التاريخ المصري ككتب في جوهره صراعاً جماعياً في بلد
متخلف يشبه إندونيسيا . وقد أسهمه الروايات التاريخية والاجتماعية في بناء
ويعمل المقاومة على نحو جيد عن الشخصية طارقة للمألف ، تلك التي
تأتي بالمصداقية ، واقتربت من الشخصية التي تربط بين الماضي والحاضر في الثورة
إلى الشخصية التي تعمل حياء أكبر الشخصيات ، حتى وإن كان الأمر
أسباب عديدة ، ظلت الرواية المصرية في خطها الرئيسي بالروح من كل
ما يشتره من منطلقات ومبررات - سلاسل ترويضاً في معركة المصير

الفصل الرابع

يظهر لمقاومة في الرواية الفلسطينية

إذا كانت مسألة هذا المصير هي الفكرة المنصيرية ، فإن كارتة فلسطين وقيام إسرائيل ، من أبطح معالم هذه الفأسنة ، فالدمامة الأساسية التي أنشئت عليها دولة الاحتلال هي الفكرة المنصيرية . ومن هذه النقطة تصبح جرائم القومية في فلسطين جرائم إسرائيلية خادعة لأخفى ما في التفسير البشري من بطشاته كإبره بقتيل لمصور البداة والظلام

ولقد عرف اليهود قصة التعمير للجنس ، من وهو قصة « أرض بوعاد » فكانت لهم جولات عديدة في مجال الرقابة القاعة على الفكرة الصهيونية في لعاب حادة كثيرة

أما نحن العرب ، أصحاب المأساة الحقيقة ، فقد أثرت القضية الفلسطينية فينا ليس كسوابل مداراً يتمم لأحزانتنا ، كما أثرتا نصيب، الخناق على معنى المأساة ، فالمستطوع فنزعنا روحنا الإنساني للرجب ، وأقمنا على ثوباً لوباً ضيقاً . وبذلك كان من المسير أن يكون هذا الفخر « متديراً منها مستجاباً » لدى الشعوب الأخرى التي تثار في الدعامة الصهيونية بل صار

وإذا كانت هناك بعض القصص التي صاعدت هذا المخرج الداهي ، فإن صيغتها لم تخرج عما أوردته القضية الفلسطينية كخطابية تنسب من الفجوة إلى مستوى السياسي ، فحسب وما تبعه من تحرير وياصرة ، والاعتماد على لمحي القوم الطبعي حول الدلائل الإلزامية الكبرى ، فأولئك فكرة الاعتصام والهدم . وم تهاويله فقد إضاهت الفكرة المنصيرية ، وهي الدعامة الأساسية - لها أرض -

التي تهوم عليها إسرائيل ، وتدين هي مأساة فلسطين

أي أن إذا شئت أن تقدم لهدايا رتيبةً يمر من مأساة و الخاصة : في فلسطين ، فإنه يجب أن يتلقى أولاً الظروف في رحاب البساطة والبساطة والبقاء على قنصل السياسة حسب ، وسمى ذلك أنه يتعين علينا الإحاطة الشاملة بكافة أبعاد الصعوبة وقد حكمه لحقد ، فتحرر كخطر شروط العمل لأهل ، وهو لصلح الذي كمنهك ينبغي أن يحدد في معاناته فتجربة من وعن من مجهر من الإنسان العام الذي يتعد بساطة أو صعب العالم كله فتكون قد انحصرت لكافة الكيفية في مأساة ، باستطاعت أن تقدم لكى إنسان في أي مكان . أرياه الذي ، لخاصة مأساة العصر .

وليس غريباً أن يحاول التلخيص بهذا الوجه المظلم ذلك من جيل للأمة

فالكتابان سلم بركات وعلمان كثنائي هما من الذين معروف مرة في كارة لفترة الطرة وعاشوا ، يشكل ما ، في قلب المأساة ، بقصة ، قصة وهم — بعد ذلك — من أبناء الجيل العربي المظلم الذي عانى ويلات التبدل الحضاري ليرى في بلاده ، واستمر بقاء الانتهاز ، المادي والفكري في أوروبا وأمريكا . ومن ثم تغيرت لونه في ذلك النوى المتابع بين الرغبة في أن يعيش حياته بعيداً عن حرارة الصيف ، والذهاب في أن يعيش بجمعه كد بر ، بر

من جاءنا عنه فلسطين — وما العجيب! كطريق النجاة لهذا الجيل المذلل القديس فقد حددت له بصورها حاشية أبعاد القضية التي قد رتبته أن يتحملوا عبأها بكفاية وإخلاص نافذ في إذ أحسن أنهم يتحملون في واقع الأمر عبأ أنفسهم أولاً وعيهم أنهم لا يأتوا ، وعبد الحداثة الإنسانية في النصف الثاني من القرن العشرين أعزوا أي أن كثرة الفلسطينيين قد حلتهم معظم الاحتياجات بين ملك الثالوث بمعنى أن عزائهم لمدينة بحراً قد توحدت في نوى واحد كبر يستعمل على كافة القدرات التي ستخدمهم في العصر في مواهبهم للشرق

بالعرب عن المستوي الحضاري تماماً كما كانت لحريك الداليتان عاملاً حاسماً
بعد الغياب الكروي في الصياد أزمنة الخطية في رتبة أمة واحدة كبرى هي
مشكلة الإنسان مع القم التي أدت به لأن يكون «لاستميأ»

حليم بركمان في رواية «سنة أيام» يطرح قضية الانتباه في حياة حد
الحيل وقد سبق لتجيب فصول أن تخلص نفس القضية في الثلاثية «أعشى
قضية» كمال عبد الحواري. جرح من المناقشة بأن أزمة الأبناء في هذا المجتمع
هي «حرة» - وهذا هو ذا حليم بركمان يقصده مختصراً جليلاً إلى الأزمة هو
«التخلف» الحضاري

والحق، أن أزمة حرية وواسطة التخلف الحضاري في ثقافة العربية من حتم
العوامل الصاعدة لمشكلة «المتجني» في بلادنا فالفرق الأساسية بينا وبين
العرب في الوقت الراهن «أنه وركن مرحلتنا حضارية المعاصرة عن أحضان
التخلف الرهيب هي ركبة الحضارة العدي» «بالفائدة غير الدورية» في
أسلوب الحكم فكان «الانتباه» إلى التطورات الاجتماعية والظواهر الاقتصادية
والسياسية «أمر لا مهرب منه أمام الصياد العرب» «وكان» «الانتباه» يرد أمة
عنده الفروق البينة على اليهود لأن لرؤية أمة في بلاد العرب «فالعكس»
هو الصحيح الموضع الأصلي هو الانتباه «أما» «الأبناء» «فهم مجرد أمنية
عني» «من على الرجعات» «لذلك كان تجيب فصول في منى» «تصنيف
النبي» «والإخلاص» «للتحقيق» «المثالي» «حي جعل أزمة كمال عبد الحواري تنهي بالانتباه
في الثورة الأيدية» «بالأجوار» إلى حدوى كلفاته أين شقيقته أحمد ذكرت

أما حليم بركمان فقد وضع شخصيته الرئيسية «سبيل» «في أكل» «الأزمة»
في قلب المحنة في الملاحظة الحامض من تاريخ المؤسسة

في سبيل كمال أبناء قرية «هير البحر» التي انزعجوا اليهود بالاستسلام خلال
أسبوع «وإذا نلنا» «بأنها» مع رباح نلوت والفساد «تبدو أهمية الزوال» «والمكان

هذا ، باقعة من داويش : الأديب فكرية ، وهي أن القتل أراد أن يستطع آماني
 هذه التمرجج القبيح في حروا اللطيفة العريضة ، والأشعرى تصويرية وهي أن البقاء
 الروائي يخلق صيغة من الحيوان والنبات منطلقاً بأشكال الزمن في الأضلاع والعمى
 لا في التراب والنبات ، لذلك يقرأ الكاتب في كلولوج القناعي والمثل كرات
 الشخصية والأسلام وكافة مستلزمات التعبير عن الماضي والحاضر والمستقبل في قطاع
 وهي قصير المدى إن أهمية الزمان والمكان تلمص بصيرة تلقائية للحدث الرئيسي
 الذي يتجلى فيها معاً من خلال الشطوطيات الثانوية والرئيسية هي قسده

وحدث في هـ منه أيام ، طرحة خير البحر أمام إنداء الأعداء ، أن تسلم
 خير البحر أو تسبح من وجه الأرض « كما يقول قسطر الأديب في الرواية ، هذا
 الحدث يتجسد في الشخصية الأولى ، سبيل الذي يتجسد في دأبه من خارجه
 مولودج طوبل يتألف مع أول عيوبه ، الحاسة ، القنابل المتكاثرة يتصاعد
 ويحيط بدير البحر فيصلها عن العالم ، بها سبعة من أرضه كتمان البحر
 البحر الأرض مرة متجدد بلوب ، الجسيم عند أطرافه الوجود » ، السبعة تزيده
 أدبه بلاطة ، ربح على تسمى » ، إلى أمه مخيرة سبيل (ص ٩)
 هذا المجد يصل إليه وبين المجتمع أو الأمة كحركة لا تتصل عن ذاته ،
 أي أن بشر سبي الضحك ياند مع الأرض التي بينه من قرايب ، فكرة واحدة
 لا تنجز ، وتضيق الاتجاه لا تبدأ من هنا ، تبدأ من تصور الفرد فيجتمع
 كجسدية من لا كود ، من تصور سبيل لمزيد وعيد ، ابتليل وإعلاء وإعلاء وليام
 وبينان من حركة الفرد في المجتمع ، تبدأ القضية ، القصد يبدأ لأزمة
 واختيار المؤلف بالبناء على طوطم هزواً ضيقاً شائعه هذه القضية ، تضع أديب
 على بسطة ليلام هو أي القنان ، يلزم تلقائياً بوجهة نظر « المتشوي » في
 الأساس ، ويظهر هذا الاختيار في نفس الوقت أن هذا المجتمع في أزمة ، وهذا
 هو الإطار القوي للرواية ، « سبيل » شاب غلطي تحرف إلى أوروبا معرفة
 سميحة ، نادر ضمه لا يعزى لأنه « بغير أحياناً » ، وأحياناً يسأل أن
 الحياة والعلة ، يكن أن يكون فيها ميسر وكاتب وإمرأة « قائل » (ص ٩٢)

في أوروبا كسيرة لشباب جديدة في حدود ثم يعود إلى قرية خمر البحر
لتردد حلة التزيق فلكم أنه يعود بحسب حرفي وعقل حرفي ، يعود إلى شاطئ
البحر بحذاء مقبلة ، ومن هنا يبدأ الصراع « ضغط غريب من البشر
يحيط به رقم هذا شعر أحياناً أنه يحسب ، حتى يتركه آذ يطير شيئاً بعيد بينهم
ويجدهم كأنهم شيئاً »

هذا هو شعار الناس حرفي لا يصرفه في القليل بل في الكثير من خصي
في أوروبا حيث التربة الدخولانية لشعب حريف الحبور - حيث الحصاد
الصناعية في أوج جدها ، فالتشي الأوروبي يلزم بحرية ، وبلا حصد كذلك
نزل هذه الشعلة لا يقترب من اللامتنع في التربة - لأن اللامتنع حرفي عرس
أنه يعيش في عام بلا كم أجول إنه يسم تحتين جازفة إلى الأبد - ولكنه
لا يسلح

سبون في وقت أيام ، ليس شيئاً أوروبياً مسريحاً هادئاً البارد ، وليس
لامتنعياً بالغ الأملانية والرمس القديم ، إنه متعني في أمة « صلبه يظل » برأيه
لحرفي ولحرفي ، بدعية والثانية ، باليأس والأمل بالمرء والتمسك بالذوت
والعيلة عيلة غريب يفصل بينها لا يقدر أن يأسل أو يأس ، لا يقدر أن
يصبح أو يستقر ، انه في عزق أديرة (س ٣) « هو حيق الألباء حيق
يقش في خداهر بحلب لتزايد هو أن يستسلم أو عرسه خوصية يسقط
جداً - أن عرس أو تنصم (س ٥) « أهل نهر البحر شاول مع
بحالو قاعاتها وأحدها حتى ليصعب عليهم أن يصعدوا ويعدوهم عبا
نقد كتابك أمواج الميناء على هذه البلدة وتركه فيها انصطفاً - قرية
أن يركب هذه الموجات بريد آبد لتجدي ، لم يعل لنا خير التجدي
م بعد لنا خير طوب إننا نعمتنا الأخيرة ، إنه السيفة التي تملأ خدع
الأجبال الآتية ، قد لا تنصم في هذه المركة ولكنك تركك لآياتك أسطورة
أسطورة التجدي والبطولة والاستعداد ، ويرثسون بوسيدهم بحرها هم لابد أن
يتصروا (ص ١٤)

هذا الاتياد الإصين بصلطع في ويبنداد بكافة آيات البعلف كجه
بواحيود الأحدا ؟ باقيدكيد الحققة وحسب وكنججر والزهر الشراقي في أرميس
ولساحة المنرققة عن امير ؟ لا ص ٣ الاتياد بصلطع بالمثل في قدرة الصحنف
حتى مسر الملو ، وهذا يتأزم اشمس العربي سهيل ويحيل إلى اللاتيا ، إلى
رغفه القم ، إلى الانتياب هي قالة الجهادير وهو يحطب

ومعندئذ يجد المؤلف غيبطاً أكبر بين المتنبي والمجتمع كالأفراد ، بعد أن كعد
كيد الدور منه وبين المجتمع كالمكررة إن سهيل يحب تاهدة « لما لا يذهب
إليها الآن ؟ ليصارحها بجه قد يموت في هذه الأسبوع قد يموت هي
ببطلان المصغر من قصص صندى فوق البحر ، في المنظر والضياب ، »
(ص ٩)

وتاهدة هي الطرف الذي يقابل ديه فهو عيب تاهدة والزهر من آيا من
الديين الآخر ، كما آيا آية الشيد الزهرج المامري الذي أقم له تفتال كبير
في دير البحر ريزاً إلى ميلاجه في القفاوة وبهذه نلثت هي ريز القفصة والصلابة
والقفاوة لذلك وفق المؤلف في المعيارها حول آيا ريز لأزمة للتمنى مع
التمنى أنه بصلطع أن يقصى وفقاً ممعاً مع طياء يتبر اصطدام مع المجتمع
أما تاهدة فالديين ممع في الزواج بها ، وتكاد آيا بمره من لقاها ، إن
علو لها هي مجموعة القم الفاسد في مرحلتها دغصاريه المتخلفة ، لذلك فهو
حجب وتأزم يسيب في قلبه واحد

في هذه النقطة يحطم من فريد ، المتنبي الذي يدعي للمنافقة هيديوس
عن لوحة القم في حياته الحرة فريد يتنى لإعلاص شديد إلى كافة
مواقف أمته وقاليدها ، ليصل في النهاية إلى لفتل السيامي صسيد ، وهو
دفع الطور في احتلال أرضه

أما سهيل فهو يتنى أيضاً إلى هذا المذهب الجديد ، ولكن من خلال ليمه
المحاسة به ، لا القم الاجتماعي المبالغة لذلك تتأزم علاقة سهيل بتاهدة ،

ويؤكد فريد ويرد نفس الكلمات التي ردها الوهم ، الأعداء من الباب ومن
تلقى بكلمات لا معنى لها

ويخرج سبيل مشكلته ومشكلة الأكلاف من باب الفري « الإعداء
بسموا مشكلة وحصلهم ك أعداء في الداخل أيضا وقد فشل حتى الآن أمام
أعدائنا في الخارج لأننا تجاهلك أعداءنا في الداخل » (ص ٣٧) هذا ما قاله
بالأمم ، وهو قريب النية من قاتل فريد ، كل هذا في الأمر حتى أرفض أن
أقول بلقي « فريد أن أهي يمتنع به أرفض أن أبيع فريد أن أختار ليس من
حي أن أصبح الإجراء القادمة في قسم وأغلق صلب ، أسرها أن يمتنع
فريد » (ص ٤٧)

أما ناهدة نسبا ، فتشرد من أمها ، وتشرد عن تجمع فتشرد بسبيل
وتشرد من ثيابها وكل القيم

عبروط أخرى عطف مغلف بين سبيل والناس ، فهناك همه التمدد الفني
تكني بالصلابة من أجل « التلاصق » ويريد أن يبيع السلاح خطية ، وفيه الآخر
يدفن أمواله بمكان ما من المنزل يوجه يمتنع حافيا في التورع ويرود دائما أنه
بلا وري

وهذا فريد الحليل أحمد المناصير ، الذي يبيع النهد من أهل القرية
لكنائمه وحبوب بها ، حد الحليل هذا هو الذي كان شعاره « شيء رائع
جدا » رائع أن تبتس من أجل قضية وتبلغ جدا « (ص ١٨)

وكان الفدان يمس كذا بك لانه بلا وبي : أو بلا حرية ، اللانها الذي
ينتهي لخاصة قد يؤدي إلى التلاصق ويطلق يكون فريد شخصية مرموقة
لا يقاس بها هذا ، اقرب القاتم من اللانها ، كذلك قال اللانها المناقير صغير
يؤدي إلى التلاصق إلى لانه لا يرفض للقيم هي وهي بل مشدنا للسلامة ، فريد
أو تعيش وتاكل وتغرب - لانه له « مشترك لك الرصاص والتقاليد القديمة
والشوارع الصرفة والمزعم والأكسور حول البيوت وشكل المدنية كتي تمام سمها
في أيام الصيفا في بلاد الوهم ، مسيرب ، مسيرب ، هذا اللانها الزيف

لا بحث بأية صلة إلى اللائي جاء القرى ، لأنه يشك الحروب من الموت ، ولو كان في ميلل القدس ما في التوسد من قم أما صهيل غير مرفعة بأنه يتكلم في الخريف هذه أرضنا في سحر ولب شبع في عيسى على هانس الوحيد وطبها يمكن أن تهيئ في قلب الوجود (ص ٩٦) ، « تسير ما هو أهم المضيئة من حنا آل نبيش في أرضنا لب ك » (ص ٩٩)

لأننا نطلق حياة « آخر في فردنا نضج في هذا الشعب ، كيف يمكن أن أشعر بالآلية » نحن يد في قلب من ريشة لأفعال يد هي تودد حده الكلمات وهي لتوسل يد صهيل يدموعها وصدعها في يقينها كلمة حب ولو لم تكن صادقة لقد سحر في كلمة من الشهرة حب ستار حب قرأتها كما سبق لها أن تحدثت في كلمة من الجين تحت ستار اللائي الأكثر دقة لذلك يطأ بها صهيل يهتله ونعم « من أجل أن يكون صادقاً مع نفسه ، كثر يعظم » رؤى به اللامى الصلبي كان ملجأ الوحيد ، وفي برهة أدرك أنه ملاجئ » (ص ٩٥)

هذه المصوفة من انطبوع الشر به بصوتها القاتل عظيم مركبات كشخصيات مفرقة أولاً - كل ما يمر من قاته خاصة ، ثم كشخصيات رزمة تالياً ، كل ما يمر عن أحد جنوب مشكلة المسمى العرفي إلى يد صهيل فلهذه تخطيط متكامل لها على طريق الرواية معالم الثلاث المفردة ، والنموذج البشري الراعي في نفس الوقت وفي هذا السياق نطرح أسئلة الرواية من كونها جزيئات حياة البرية إلى مستوى القصص المتكررة المتروكة هذه الجيوب كوسط صهيل وتجاهله في نفس اللحظة أنه حب ناعمة ويتركه الزايع ريشة عبر البحر وعقبه الشخاف يتصم في صعراف شهادتي وريش الطاعة الذهب « وفي خمرة هذا الميزق يكلم بالانتماء بأركان حرب الدولة الحقيقة - في طريقه يقبض عليه الأعداء ومنا تليق الأمانة حربي

وبما هو صبح حليم يركانه في الميزر القوي قد وصح جميع شخصيات في أمانة واحدة في إطار عهد من الزمان القصير والمكان المبهت بالخطر ، أي في

رسلوا الحديث القوي سيأتيهم جديداً . ثم هو يختار من بين هذه الشخصيات أكثرها علماً وتأثيراً ، فيجتاز سبيل مكافحة الظواهر ، العامة ، المريعة التي اجتازها دير البحر ، ثم يضع الفنان هذه الشخصية بالذات أمامنا ، الخلق المخلت الذي ، فيقع سبيل في أيدي القتل فيطارد في جسده ونفسه أشنع آيات القهقهة ، فزد يكتسب سلفه ، طر يصرخ في أيدي من معلومات فيقف نفسه ردهيب للقاء حبيبته أم أن ، شرقه ، معز ، هذه اللحظة القاسية في حياته .

إن كثيراً من المتحورين يشاركون بحسب طاقه هذه اللحظة القاسية حين تكون تماثلهم غير كامل الرضى بحياتهم الإنسانية ، حيث لا يكون توافيق حراً أصيلاً ، حين تكون تحت مسافة بين ذاتهم والقضية العامة التي يتسوق إليها ، أما حين قد استطاع أن يلمس القضية العامة إلى قضية شخصية تتبع من الذات فهو يتسوق إلى جوهر القضية العامة الذي لا يتبدل حين جوهره وهو الحرية ، إما حرية بلاده هي حريته شخصياً ، لذلك يتحمل التعذيب بأمانة ودون التذلل إنه يتعمق في أقدس مقاصد الذات الإنسانية ، ولكن يرفض يعنف وأصراو

لا يمكن أن يدنس هذه الذمات من ذواته التيم الأمانة

بعد السبب لا بحاجة يفتقر المفسر الذي هو بلد من نوعه شديد للتصميم فعندما ما نطعم الضابط إلى سطح المعتقل يترك كروب محبوب دير البحر إلى

تلك في النار والبنجان ، ويحار الضابط لالالا ، بعد قليل تنحدر إلى بعد

في حبيبته سول

١ - الرمات بحسب الأوش

لنقله من

وقب قصير ركني كتاب الحديث من موى - آخر ١٠٠ من ٢٣٩

٢ -

بعد عشر سنوات من بداية النأمة ، تعود أحداث قصة «جداك في الشمس» للكاتب غسان كنفاني فيطرح قضية هذه الصيغة البشرية التي اختصها أرضها ، ولم يعلها من أمل سوى «مجرد الوجود في الحياة»

وإذا كان سليم يركب قد بلغ إلى التركيب الزمني والمكاني في « مدينة
أبهم » ، ومن ثم كان لبيولوج الفاضل الطويل جو العناية الأسامية في الفصل
الذي « فإن هناك قد خا إلى تركيز الميادج البشرية وتعميق المحدث الروائي من
علائل ديونوجات الفاضل التي كانت تشمل لأصحاب في حوار مباشر بين
ديب نفسها تارة ، وبين وبين فويبا تارة أخرى ، « رجال في الشمس » هم
أبو قيس ، وأسماء ، ورويك ، الذين استطاعوا الوصول إلى البصرة بالعراق
بحره بغير إلى الكويت حيث يستطيعون يعيش الكرم

عندما يقف أبو قيس أمام الرجل المسج الذي يشتمل بالتهريب مقابل
خسة حشر ديتاراً ففهم تتألم على هيلته ذكريات الأسماء الشريب وإليفت
ذكرات الأستاذ مسلم المديسي بقرينة القسطنطينية التي وآه من ناحية غبات
الفصل للديويي عبد القدر بأنه يجب يلقن البراء الكبيران « دجلة وفقرات »
يسكانن برآ وحداً اسمه شد للعرب « يعتقد من قبل البصرة بقليل » ويذكر أنه
فيس الذي رفض امتناع والده له حين سأله أين يقع شد العرب ، فأخبره أنه
وآه من مقعده في الفصل وهو ينظر من النافذة « وهذا هو ذا أرض قول دقات عليه
أمام القعد يتذكر كلمات حديقته حدة » لقد سجنه إلى حشر ستراب
كبرية حافة سى تصعد إلى المقادير شهبانك وشبابك ونورتك كلها »
(ص ٦٤) « انطقت فويبس بالقرية أبيا ويبد فحين وكعب مخطط بالهر » أحسن
أكثر من أنه وقت مضى بأه غريب وصغير « إنه يعلم غداً أن الكويت
بيست القردوس المقعد ، ولما هو « مجرد اليوم في الحياة » ويهم تحداً أن
ليت الذي يمكن فيه بأسره ، ليس بته « رجل كرم قاد لك اسكن هنا
هنا كل شيء » ، ويبد عام قال لك أعطني نصف الفرقه فربعت أسيراً
مرصه من لفشرب بيتك وبين الجيران أيفند . « « « « «
فهر لا يبعاً بأنه قد يموت في طريق الغرب ، لأن حياته المباشرة ست أفضل
من أخيرا ولكنه لا يستطيع أنه يعطي الرجل للسعي كل ٣٠ منه من نقود ،
فهر لا يحفل سوى الفسة حله ديتاراً

نفس الأحاسيس التي يكوّج بها صيد أسعد د الناصب الفاريد من الآرود
 « لطريق أترجه بعد طريق في جلد الدنيا » ألم يحسبه جيبه ويصله بمرته
 ملول أيام « (ص ٧٢) » « وأحس حيا كان يرثي لرحله الصبر » ألم
 وجد في كل مكان « لقد حصل على بعض التقيد من هم حين يصبر بوجهه
 أن يتروح منه ندى كما نزل الصم » ألم هو علم يفكر في شيء - كهدم من قبل

أما حريان « فهناك » دعيل الدكان « تقطعت آخر عريوط الأمل التي
 شددت بستان حذيفة كل شيء - في داخله » (ص ٣٥) « أنه لا يستطيع
 أن يعطي أكثر من خمسة دقائق لأنه لم يعبد سوى حشرة من والده الذي يعيش
 مع زوجته الكبرى التي برت أفويديا أحد هجديها « ليس يجرّد كوكب أحار
 لنفسه أن يصفه أباه بأنه مجرد كلب متعطش » (ص ٤٠) « ما الفرق
 بين أبيه وبقية ركبنا الذي سافر إلى الكويت وكان يرسل إليهم بعض
 النفود د مع قاطعهم حين تزوج ؟

هؤلاء الرجال . الثلاثة الذين يتقربون إليهم وهم شبيب فاسيلين المقدم « لكن
 سبهم على حدة مأساته الخاصة » ولكن الكارثة الكبرى بوجهه بين مشاهيرهم «
 وتلى سمراء الرجل الريح الذي شجعه أسدلم عنه الرجل المسكين فجاءه حبيب
 وأخبره أنه سيجب أن يموم بمريرهم إذ الكورب في نوبة عياء التي يقربها مقاييل
 حشرة دنائير للشطيم فقد الصموية الوصيدة التي ستمبهم في وصاله الحشرة
 بذلك يعمى عليهم أن يهبطوا من فوق العرما إلى داخل القزبان لمدة خمس دقائق
 عند مخرجي حدود اثنين سيعبرانها

هذا الرجل هو أبو العزرا الذي فقد رجولته أثناء الكارثة عندما تقصير
 فيه إحسان قابل العدم فهو يعيش نفس المأساة في صورة أخرى « ولقد
 عاش هذا الدل يرباً ورثه يوم وساهم الرضاة « مصقة مع كبريائه حشر
 صوامت طوالة وهو يحاول أن يقول الأمور « ولكن أية أمور » أن يفرمه ببساطة
 بأنه قد أصبح رجولته في سبيل الويل ؟ « يا الصم » لقد ضاعت رجولته وضاع

للوطن ثم يبين تلك حتى حين كان تبحث الموضع يحاولون أن يقتحمه بأن قلدهن
الرجولية أوجع من فقدان الحياة فقد احتاج لقد وقت طويل حتى يفتاد مجرد
سراية « (ص ٦٨) . لذلك فإنه لا يرغب الآن إلا أن المزيد من المال ، هي
بركة كل شيء بعد صديق ويستقر « أريد أن أبيع ، اتجه ، استلق
في الظل وأفكر أو لا أفكر ، لا أريد أن أتحرك فقد . لقد هبت في حباتي
بشكل أكثر من كاف » (ص ٦٧) .

وهكذا تضم القصة هذه المأساة المصعبة ، والمفارقة في مأساة أعظم وأكثر
شمولا ، كانت السوادق الفسحة لشين العريس يوم ، وبأحلامهم وهذائهم
وسلامهم وآبائهم ، ويؤمنهم ويأسهم ، يقوهم ويضعهم ، فهاهنا هم يوم يتبعهم
كما لو أنها أتت في نطح باب جبار قلدر بعيد ههههه ، وكانت المين صفة
عرق صفة ذلك الباب كأنها صندوقة إلهة يهاند غير مربية . (ص ٨٧)

إلى أن تأخذ اللحظة الحاسمة المؤرخ عند ألى منطقة للفتيش في اسفورة ،
ويستغل الرجال الثلاثة عتبات السيرة لحة منبع دقائق يعود بعدها أبو الخيزران
بفتح عيونهم ويخرجون الوعد بعد الآخر ، ثم يتكرر مشهد حنة متعلقة بالهجوم
الناج ، ولكنه لا يكتمل بالهبة المايئة فقد تمهل أبو خيريراك حنة الخاضع
الذي راح يداعبه ويضرب ، أنه يعرف جيدا علاقته الجنسية بالرائحة ، كوكب
في يفتاده ، ولا يمنحه السيرة المروء إلا بعد أن يأخذ منه وحدا بيضاء حمراء مع
كوكبه وعندما يركب أبو الخيزران ويغادر الخطر يفتح الخزانة فلا يرجع منه
أحد فقد مات الرجال الثلاثة ، تبس حريقه متحيا إلى قفوه وسين
أخرج رأيه سها ثم ينظر إلى سخطه في عهته بصيرة وجه مروان دون أن يرح ،
لقد أحس بالوجه يفسد من الشغل مثل عبوة ترمقه على حائط فأخذ
يهر وأسه يفتد وهو ينزل من القفوة فبحري رأسه شمس لا ترحم »
(ص ٩٨)

إلى القنان حين يحدو (الخصم) بالثاب كورسوح ينظر أبو الخيزران
عن فتح القرية ، إنما يس جوهه ذلك المروج البشري الذي فقد رسواته في

الغريب ثم يعلقه الثلاثة في أودية ذلك المنخفض القويمة بين فكتاد الرسابة وما تبعه عوقلب الخديو من جيلانه الحسية وكأكل المذئاب يسخر من حيث حياة ومطرز الوجود

أبو الخيروان لا ينسى معود الضحايا فيأجلها من ثيابهم بعد أن ألقى الجثث في حرم الطريق ، ولكن فكرة ما تشجرت في رأسه بدودة هاجسة لصرخ في عيني ووجدت المصحف حسي السراخ

«... لم نسلوا جدران الخزائن ؟ ماذا لم نثرها جدران الخزائن ؟ ماذا ؟

ماذا ؟ ماذا ؟ (ص ١٠٦)

ولا شك أننا نستطيع أن نرى الرواية من المستوى الواقعي بخروجات حياتنا اليومية إلى المستوى الرمزي ، فخلق لك الإنسان بالثيرة الذي كاد يحتاج في صدور الرجال الثلاثة هو شعور الإنسان العام في حد المكتوب ، كما أن حرام المرء يست إلا ما لم يعلم غير حقوق الله بعد خطه ب رسالة طوارق شاة إلى ثلاثة البنية فبهم ويخلل تماثيل أبو بكرزاد إجابة مسمرة من عديم الوجود

لجنس البشرى ففى لم يجهز رجود شواكه العنجه

غير أن هذا التفسير يفصل في نفس الوقت حدود الصورة الصيقة بوجه المرأة فالأمر جدى أن القصاص يعبر الشعب للمرى في منطوق على أنه مبرد من أرضه لم يجد صدوقاً مبرى حربه ، أي ب فالكويب لا ينال له القويص الضائع والامر بالمصيدة ، وإنما هي مثل بلد الأذى للحياة التي تدوم لأبى ليس أنه يعلم أنه قصير ، فنتيج لأسمه بأن يتزوج من يهده ، وتنتج من وان القرفة لأد رجب أباه ويعلم أنه

أما الرجل المسكين الذي يقوم بعصيات الهرب في البصره في ر ، فكأنه لب تلك الخفة الاستغلالية في المحتج للمرى ، وهو لا يشبه أبو الخيروان ، لأن هذا الأخير جزء لا يتصل من جسم المرأة

« »

والقارة بين ه ستأباد ، و رجال في الشمس ، لا تعين إلا من زاوية أخرى

الشبه بين الروايتين سليم بركات يربط لنا بطل الأزيه بطل حرم صبيون بالقدسات
 في نهاية القصص ، في حياة الطائفة ، لم يت . ياترهم من أن جهر البحر على
 دموت وجسم الأصقاعا سانيا . عسان كتمان أيضا بطل أبو تكبروان
 وسليم الرجل الذي قد جرحه لا يموت . بها بقتل القرون خمسين وفاقه الثلاثة .
 ولزم في القصص شديدة الصبوح وهو أن من يفسد الأزيه بطل حرم
 بطل الأزيه دروة النساء . سواء كانت جلاذ جهر البحر ، أو طلائعاً لارفاق
 اللجاجة . ومع ذلك أن الأزيه ياتية محقة في مشكلة «لنتمى في ستة أيام»
 ومشكلة «لنتمى في رجال في الشمس»

وإذا كان الجنس يلعب دوراً هاماً عند حرم بركات هو عجم مدى التخليع
 الخفاري والفتاة اللاتينية ، فإنه يلعب دوراً لا يقل أهمية عند عسل كتمان
 هو لقافية بين صياح الرشي وفضاء المجهولة . كذلك فإن عفرى الساحة الجاذبة
 لا يتحركان في دير البحر يشبان عبره الموت في إنكار الزمن
 إلا أن سبيل في نهاية «سنة آدم» يؤكد طغيان الموت بأن ردم جهر البحر
 سواء بخصب الأرض ، كما أن أبا تكبروان في «رجال في الشمس» يصرخ
 لاجد م دهم باب دخان

ومن هاتين الهاتين يفتح الأصل الكبير في أن يكون للنام قصة عند حرم
 بركات وم صاحب يس بمراد . بسره فيه دهر البحر قدس قم «لنتمى» نظرية
 ك في يحتاج رجال عسان كتمان في حرة الدود مسوح صرغون الطريز
 إلى شمس الحياة . يجمعها الدلالة الإنسانية الرجعية في هاتين الروايتين

الفصل الخامس

بطون المقايمة في الرواية الحديثة العربية

يعرف الأدب ، في الزمان الحديث بين مختلف آداب الشعوب العربية ، مجموعة من الخصائص قلما تتجمع في أدب واحد على مجرى التاريخ ، ويبدو أن يتميز به أدب قوم واحد ، في مثلثة هذه الميادين التي يختص بها الأدب بطون الزمان ، هو تلك التشابك الملمح بين نهضة ثلاثة جديداً ورسوخها الظروف التاريخية ، وهي البدايات البربرية والحديثة والغربية ، هذه الخصائص عند الزيجات - في أحسن الأحوال - ألسنة أديان البغائر والفرجة ، وتبينت في معظم الأحوال أفكارهم التي تراوحت بين الند والحقد ، « يربط الله وأشهر جالطافه للفرسية التي جعل أوطانها الاحتلال المقدم على مدى حائلة ولاثنين عاماً ، يحمل في تضاعفها دور « التقدم » و « التطور » و « التقدير » هذه المعاني التي تجيش به تصدور ، فيما يشبه الضياع ، ولا تتجسد مطلقاً في اجتماع الخصائص من مراحل متعاقبة من تاريخ الأدب العربي ، غير أن الاستعمار الفرنسي في نفس الوقت ، كان يحسن الأحوال المتخلف والفقر والذوب ، قد حوّل كانت عروبة جزائر شمال الصحراء الوحيد الممكن من قبضة لاحتلال ، وبين النهاية الفرنسية للفرجة والكتابة والثقافة العربية للكتابة في بعض الأحيان المنطوية في ألقها ، كانت مبرج الله الإبرمودة على ألسنة مبرمودة من الفتيان بسكنى لحيال وسحرهم على أدب التفريق حرمياً ريساً حياً جلد ، تهاد يدائرة وأنلام كتب المدن قدامياً على تدويره نارة وسفقه نارة أخرى

على أن الزمن في تدفق مجراه الذي لا يقطع ، لم يحصل بين ثقافة وتعمق بعاير لا مبرر من حركاته ، ولما خلفت البدايات الفلانة قدام الصرخ والصاعق والانتعاج ، وأغرب في النهاية أديباً « جزائرياً » قبل أي شيء ، « قبل أن يكون فرنسياً » ولد فطلي بالفرنسية ، قبل أن يكون عربياً أو بربرياً ، وإن لمع ألقائه

ولكنه من سيرة العرب والبربر. ورغم توحيد عناصر اللغة والفكر والبيئة والتاريخ والإنسان في صورة شبيقة التوحيد والبناء هي صورة الأدب الجزائري المعاصر الذي تتجلى منابعه وأصوله وجذوره ، ولكنها تعود فتلقي ضمن تراث أهل من كل القارات حتمية ، هو نواز القوة الجزائرية الحارم ، هذه القوة هي القوة التي انصهرت خلافا « الروح » وتظهر في أدبها « البصيرة » وتبدو بدسائير « الفكر » وأهميت الرواية الجزائرية لحياة المغرب العربي الثانية ضمن في لغاتها ، هذا التاريخ المثل « بالبربر » وتشارك أيضا في تجميع كلمة الإنسان الجزائري وذلك على يد مصمميها بلغة الأعداد . وتعود للكثرة معاد محدد خسر في كتابها « الأدب الجزائري المعاصر » . « لقد ساعدت سعة ذلك الصراع نفسه في الجزائر في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وفي فترة لتألم حركة التحرر الوطنية على ظهور القصة الجزائرية الحديثة . والفهم بجزيرة سيطرة من أكثر التباين تطورا في الأدب الجزائري وأدرك على توضيح الحقيقة الجزائرية آدم القارئ بتقديمها مختلف الإجابات على مختلف المشاكل التي تبرز أمام الشعب الجزائري وجوبها طريقا لتقبل » و « قد كانت حركة من الأسباب القوية التي دفعت به ظهور القصة الجزائرية »

إن أهمية هذه النقطة في التدبير هي أنها توضح لنا كيف غالب طابع « القافية » على الإنتاج الروائي الجزائري على ما حدث من خطوط وألوان . فليس هناك في الأدب الجزائري فرع يسمى « أدب القافية » لأنه هذا الأدب في مجرده ، جميلة ونفسيا ، هو أدب مقاومة ورعا فقد ما يصغر بالأسطورة إلى أبعادها لاكتنوز أبو القاسم سعد الله في كتابه « دراسات في الأدب الجزائري الحديث » قائلا : إن « البطل » في الرواية الجزائرية ليس إلا شخصا عاديا ركز الكاتب في وصفه كل مظاهر الوطن ، إنه ليس مثلا أحلى ولا نموذجاً خارقاً تتجسد فيه فكرة أو مبدأ عام ، وإنما هو إنسان واقعي فيه كل ما في الواقع من أساة وحرائر وصراحة ، وليست له « مؤامرات خفية ولا استعصافات مخفية » وكلما تكلمنا هذه المظاهرة إلى « الأعداد » الجزائرية لم يمارسوا الأدب « طرفة »

وإنما من خلال ركاز التجاوب الفاعلة والمتميزة التي صاهاهم في حياتهم اليومية حيث اشتغلوا بمختلف أعمالهم وأنهم ضجارت معظم أعمالهم وسيراً شخصية ،
وهم هذه الفكرة الدكتور معنداه حيث يقول في كتابه «إن أول عمل يكتبه
أديب من عماله لفرقتها هو مادة مرجعة شخصية يفصح فيها عن اتجاهه إلى حياته
مختلفين ، ثم يصر فيها عن الله من عدم استطاعه أن يجد مكاناً في أي من هذين

الصين

لقد عبرت القلبية من أدياء الخراف عن هذا الصراع الكامن في أحوالهم وفي
التساك المثلث والجناب التامس ، بين الشخصية المعقدة التي يموت جسدي الدم
في حروبهم حتى استطاع يندلجهم التي فبرت فيها أسئلة المعقدة الأولى من صلب
الأمثلة ومنعها تغلبه لاساءة الشخصية المعقدة الحقيقية ، يجرى الكتاب
خزائن آدمياً فرسباً يربط بالأسماء والأحداث والأماكن الجغرافية ، ويصعد
تطلب التمهيد الأصيلة المعاد بالتمهيد لشعر الروائي الجغرافي أدباً جزائرياً مائلاً
بثقافة القومية ، وعندنا يتجسم الصراع بين القديم الأصيل والجديد القويدي يسهل
الغلاف الجغرافي من تسميات التواريخ والعكاز والانسجام في العمل الذي حتى
يصبح هذا العمل تاماً على عزق جميل بأسره

في هذا الفصل تقدم ثلاث حداث موجهة لهذه الأحوال الثلاثة التي
تتجاذب الأدب الجزائري الحديث ، وبخاصة عندما تصبح «لغة» هي
الكتابة الرئيسية للعمل الأدبي

* * *

وبعد عهد ديب رائداً للرواية الجزائرية الحديثة ، فقد كان من أوائل
الذين طويعوا الشكل الروائي الحديث ، أي الشكل المتعارف عليه في الغرب ،
لأنه صرح هو الإنسان السرائري الذي كان الشعر والأدب الشمسي عامة هو
زاد الروح الرئيسي ، وفي يوم أعمال ديب الكثيرة والبنوعه هذه الثلاث
«البيت الكبير» «البريد» «النوك» في مقدمة الأعمال التي تدرج لحركة الرواية
الجزائرية وتصبح اسم كتابها في مصنفات الطليقة هي كتاب خزانة - ويتبع

على ثلاثة هيبة التبرع: القائل بأبى سرقة شخصيه لصاحبها ولكن في بعض الوقت «مدكره» الشخص بخر لى « كان رصيفه أبيض ، أو على عرائر بسا كما قال معظم القواد الذين تناووه بالفتح . ذلك أنها تتأوى جميع في الرب من مسج الكاسب البصري صبيب هبوطه . ولأنهم يرتفع إلى مستوى الحياة الحزائية في مرحلة الخاص قبل التوبة ، فهي تتأوى حياة العمال في لعبة وحياة الفلاحين في القرية مع شبي في « أنه النار قد بدأت لن تتوقف أبداً لها حروف تستمر مشعلة ببطء وبصله إلى أن تيم السبب الضموية اليلاء كلها عراشها للمرة . وقد ظهرت الأجزاء الثلاثة بـ ١٩٥٤ و ١٩٥٤ و ١٩٥٧ على التوالي . وهي تتلخص عند اختيار « التوبة » بـ سيكرن « تاركة ما كان إلى رؤيته التي صدرت عام ١٩٥٩ تحت عنوان « صيف أفرق

وتعبر « صيف أفرق » بـ الحكام هي شديد يتجاوز به عهد ديب فب مرحلة « البيه الكبير » كما تسمى بمصير الإنسانى عوى يتجاوز به حدود الزمان ولكنان التي كانت بعد روايته الأولى . فالمقايمة هنا ليسه في مرحلة « التوبة » ونجا بواكب عهد ديب واختراق الزوايا لقادر ووجبة الفئات الطبقي التي يعبر في سطوة كليا عن ديا بأسرها . بواكب الثورة الحزائية التي انسلت وهو يوم ابتزه الأخير من رؤيته الأولى حقيقة لمعلم الأثر « مرة أخرى » عهد عهد ديب في اختيار مواجهة البصر من « الحزائر » كلها « لا من طريق دولة أخرى » ولا من فئة دود أخرى . يختار الشجر وصاحب الأرضي وتختلف العصور والطائفة والمجاهدة للفلاح ، يختار أيضاً الثوبى والكمائن والمردود ، يختار « قوت » بكل ما يشاء استعدادها من قم تتكون الثورة للفر . « شتار لفرها وجهها للمعنى كتحريض الناس بمقت بكل وجه ولا يعبأ بأية مهادنة ولا عهد ديب في بناء « حبيبه الإلم إلى » إلى المقدة الكلاسيكية التي تتجمع عندها قروا الأثرية حتى يتخرج بها نجر الاقتراح عمله لشاختة . بل هو يسبح بناءه الذي من « الشخصيات » التي ينبع ببطءها سطوة أو سطوة . ثم يركبها إلى شخصه أنتمى كالأمة ، ثم يعود إلى الأول من جديره . ويعتقد شخصية رأيه

فخاصة سقى يهتم روايته والموجة إلى الشخصية أو « السكك » الأولى . - سبق في الشخصية لوجهة التي يتبعها لا تستبين منها إلا باستكشافها مع بعض الشخصيات الثانوية سقى لتستبين الشخصية موضع التنازع إلى « سالكه » كما قبل أو « شريفة » كما أحب أن أضيف

والشخصية الأولى التي يتبعها محمد ديب في صيغة الإقرب هي شخصية « ركية » الفتاة التي تائب الشهادة الثائرة وترغب في العمل كطالبة « ورافقة » أ. د. على أهمية العمل في التمريض « ولكن جيلها يعني أنزعاجها الشديد وتفصل أن يبحثوا لها عن زوج بدلاً من التوقيع التي تجعلها العار ما ولاستمرها وقد تصيب في التعبير التمريض المختصر إدام تمنع إمكانية تقديمه أصلاً لها وأنها لم تكن تعلم موقف من لا رأى له ولكنها حاضرة مهددة من أجل مستقبل ابنها ويقطع الكاتب حياءاً يدور بين الأب وشمال حتى يتسائل « غدار راعي » ما إذا كان « حلال » يعلم إلى أين ستمشي الأمور فيجب « في الحقيقة ليس هناك ما يشير إلى أن الأمور على أحسن السبيل والمعرفة إلى غيرها المطروحة

ثم يتقلد الكاتب في الشخصية الثانية أفلاخ يدعى « مرحوم » مركب حصاراً يحمل صندوق غير مبط بهما بحر المادية في صراحة الإحصار لا يرى أن يرى المصروف الذين تقسمهم السيارات ثم « حمار أمريكي » شجرات ويزاد أمريكية « أمة الأمريكية » أليس عند هؤلاء هي « صدى جيلهم » ؟ وكان ما زلت يترجم بعين الأسماء عندما سمعوا المناظرة لخطب المحققين وبدأ الفرنسيون جولة جديدة بالرماسي والده والموت ثمروا الشواجر في قبور « وجدته » قبل المديلة تعرض « مرحوم » لتفتيش دقيق من العقيد وأحسن أن يستأثرى « ورافقة » إذا كان عاملاً أو ملحوظاً . يتعرض في أكثر فاسكر مزيج من التفتيش « ولأنهم هذه حاديث أحد المظالم وتظهر له رجل لم يعرفه من قبل يركض صناديق من التفتيش الأرق . وعليه من التمر من البرول هناك وهو يتجاهل إلا أنه « أين لسمك » « وأجاب الرجل بالفضاضة : فقد اعتصموا وقصوا » على واحد من

ابناء أعمى ، وفتوح مرحوم المصنف الباقين بعده إلى الخليل من الملاحين قذافا في السقوط ، وإن ثلاثة منهم إلى لحنك بعد حب مثاقم ثم تدير لمكانه والمارة ويختلف الكلفات كالأنا « هل سمعت » الليلة « ورد الآخر ورا » « أكله » ورجعه من فوره إلى أحد ، فأدعى وتعد يجتر ذكر باب الليلة إلى رجل فيه ابنه عن اليبس إلى الجبال ينظم إلى الكوا ، يا كظفر قذافا على الملقى وانصرف

ويقتل بنا محمد حب إلى الشخصية الثالثة ، لرجل لا يقتل إلى مظاهر أثره هو (جازا حلقا) خرج من بيته على إثر قرصات أبقضته في الصباح الباكر ولذا يرسل يطمئنه في وشه للمسي عن ابنه ويطلب إليه أن يلعب في من يدعى « سيلكا » ويحس . وسيلكا هذا سعاد فيك كونيأ حشد يلعب بوشيرى « فانهض ياها حلال حلال ولكن ماذا يمدى الاثناسي مع هؤلاء : الحسى « من الشباب الثائر وهو لن يسمع عن ابنه « حميد » الذي امس مركزه منه في حجة « وقاهودا في طريقته إلى حصاد « وهي يدعى ماذا يصل النبي وأقبل الخوارير بين ياي حلال سيلكا هادئا فاحطط « مليا » إذا قال (كوفاد ولا تمشي ، ليس من الحصاد في شيء م أن يوجد شباب كايك هناك « جابه « هذا صحيح ، ولكن ما لأشك فيه أن كل ذلك سينتهي » « وإذا وجد يا حلال وصريح « وإذا بو جات « « يجير سيلكا « في هذه لحالته لن يكون عامي مدنى »

وإذا أشرح ما يعود بنا الكتاب إلى الشخصيات التي سبق أن نمرنا عليها من جديد قول أن نصرف إلى بقية الشخصيات . يمد لنا إلى « مودم » وهو واجع فوق حصار يفكر في ثلاث ألقام التي يصف به إلى أن يكون « صديق كوي المناشيل » في الجبال ، وأن يكون « قاضي سرا » للموالمين الذين يرفضون الاحتكام إلى عناية « بصير » وأن يكون مشرقا على حالة أسر الشهدام والمضحايا والمقاتلين في المنظم . لقد عاد كسير لتلاظر بعد أن علم باعتقال البعد ، أحمد « واكتو بأن برده في وجهه القشوب « ما هذا الرأه الذي

بحسب العالم . ويعود بنا كذلك إلى زمكيه لتعلم أن يدلف الجاهل سوءاً ويأبى
موتهاً بين آتية ولحيث أن تزوج من ابن صها الذي لا تربطه بها أية وشيجة غير
حرية الدم . وتحتضن في أمي وهي سلاسل الليل « علب أن البس وأن
بصل كل شيء . هكذا تبدأ ألبية اميلا »

وبتأليف محمد ديب يسير الرواية فليج في عارقت تذيب « جمال »
وهو رجل نطحنه حياة المثلث مداً ، يرعد الخيلة ويرعب المود ، وردم - عيش
خائناً طلعف أياه آر يتسنى بها قاتلا « إن معقنا يعيش عيشه أناسي تسوا
شيئاً عداً ، ولكم في خمرة حوريم التفكير يتابعونا البحث عن هلبا (البؤس)
وهم يتعطف حاشيهم مراب ولا عيب . « قد جيلة جمال هو أصفاته فترك
أن الفياح ليس من نصيبه وحده ، فقد بث « الرعب » ألقاه في كل شيء
حتى لقد يامه بعض الناس أشباحاً وبعض الكشاح أناساً ، ودا من سبيل أمام
جمال إلا أن يبحث له عن عمل « ولنا حسيماً ينجوه إلى القناعة بهما تكن
ليس من يستطيع أن يعيش على هامش شعباء ، هكذا روح سري
عن نفسه وهو يسمح إلى المزارع صديقه الحاج بأن يحمل ناعاً في متجر أحد
الأصفاته . وكان الحاج يصفى إلى جمال مفضلاً هذا الفتح العليل الذي يكاد
يعرب كل شيء ، « بها كان جمال يذكّر « كلب فلعصب الإنسان الدوابع
التي تعرك قيسر - وكلمة « زحافات » راسه لتصرفهم ازداد يعبثاً بأن شدة ناجراً
للأقدار قد مسم على تصفية كل هذه الكائنات . ثم أكر أن يلزم القصة »
وهي نفس الكلمات تقريباً التي كانت الفكر بها زكية في موقع آخر . وقد
صيقوا حول المحصار ، ويدا به من حصار بامم الأبرة والأدوية والمودة والمحب
على مستقبلي « في هذا العالم ينقلب الجد نفسه إلى مرارة ، من استول على ذلك
لا أحد . وقد يكون الناس جميعاً . وقد كانت بواهر التيجارية قد انتاب
عص جمال وروادز بمجرد قد اجتاحت نفس زكية ، فقد وصل الأمر إلى
أن يسير في المكتبة هير على بوا التوقيف المبدئي الذي ينتظمه عدد كبير من
جمال الشرطة والفرقة العسكرية الأجنبية ، ولما عالت من الكور بيبي الذي

يعرف أنهم مسلحون وفاعلين فلم يكن ليصبح لهم نظريتي . واعتلقت بالكلمات من فم كالمصاص غير المتوسع . أتيت أكرمكم وأتمنى أن تروا ذلك ؟ أتيت أكرمكم وأزعمكم . إلى أي أنا أيضاً بما هناك ماذا تتظنون . لتفعلوا ؟ وما خدشكم إلا لأنكم كنتم دائماً جبناء . إن جيوش العالم كله لا تستطيع إيقافكم . إلى أي وضعي أتياء حينه ليلاه ميوزونكم التراب ؟ هكذا إذن قد تحدث الإرهاب عكس بعضي المعتادين . وهما يفعل جبال بعد الآن فلا يمكنه تفعل مظهر ذكريات عديمة وهو منك الآن . غالب بكمه من هذا المكان . ينتظر زوج الرحيل كأنه صوان حياة جديدة . وقال في نفسه « ما أعجب حياة » لها ستم . « ستم لا يبقى منه بعد الرفعة إلا آثار خابرة »

ولتقي بشخصية جديدة هي « مصطفى » الذي « الذي لا يريد أن يغير من مبادئه الأساسية في ريادة نفيه الأكرام أحمد » . فلما إلى وصل إلى هناك مع ابنته « ثورا » التي كان أن يتركها منه أدرش وهو يملكها مدعة الحساب ويملك كثر هذا المسائل للصحة . « ما إلى وصل إلى باب أخيه حتى فاجأته لاقته لبثا مسطحات الأكرام كنه الرأي العام إلى أن كرمه . وإلى أينما ينسحب إلى ؟ عصابات الإجرام الخارجة على القانون » . وما إلى خطا تداخل البيت مخططة واحدة حتى دامت قواب القرميرون وقبضت عليه بالرغم من محاولته أن يفرق لهم بينه وبين أخيه . يتسوى بينه كنهاً بالبرغم من صراخها فليس يصح الأكرام . « ولكني سأأخذ اسم القريسيين هاتلاً لأهلك » هاتلاً الصادة جم لطلاق « وشرح معهم وهو يشعر بأن شيئاً ما قد اتهم في قلبه

ربما يوم كان مرحوم جالساً ففكره به مع ثلاثة فلاسفة كثرين في يدته طيبة من الطلل الأسود كان منزله برصه على الأرض حتى أقيمت حفلة حيدر . « تشتت جنودها في كل مكان وشرعوا يلعبون الأكراخ » . وقدم الرصاص في البيوس وتسلطت جثث الطير مع جثث الطيور دلت واعتطفت السماء فجعلت في جدرانها صخرة صخرها أقدام دبارود وهي تملط الفناء من كل جهتها . « وطلعت المشية التي سجت نحو الجبال . وضع مرحوم مع جماعته إلى

سيارة حتى انتهى التفتيش ، ولكن ما إن تأهب لأصعد حتى منع منه يده بقلبه
 أسدعهم هزواً فالتفت لتعذيبه بحرفه يد سيارة أخرى بعداً كل شيء
 وبهم حسب غرب على كل شيء . الجوار والبار . والحداد والاسنان
 ، وما هم يصفون يد قلبه لليل الضمير وهو ينفذ . ولم يكن يكره هذا بدوره
 بلدى الأملام غير خفاء الريح الأسف الذي يقبل من الأماكن المروية
 أصواتاً غصية كانت من الحشرات والإبهام غيب لا تستطيع إلا أن تفرسها .
 وكان قبل في هذا المكان الضاحك بالمطبات للقاعة مكنى دوي ، حيا انصرف
 حلاوة والظلام والعمى ، ورجلات أعينها مفعورة ، كان أحدهما « يأسى »
 والآخر « يته الذي تنق من غيب » « ملجأ » ، وبقية فجاء أمام أحد المنازل للفلاح
 يدعى « لمانى » وقرعها طرب فبعد أحمد وده مخرج خبا الرجل وحى خيطه من
 اليه أوقفه الذي يجرم الألب فانطلق صارتاً « الثوبة » أنا مسلم ، ولكن
 يأسى لم يصغ إليه ولم يرد التفاتاً ، بل قال في حزم وقضب وجرى : « سيبت
 لقد قتل ولدائى هل تجوز أن تنكر ذلك » وما حدث اليوم هؤلاء
 الرجال الذين اكتفوا بالذين حقتلوا لاشك ، أياه قل لك يرى ، ألم تسمعك
 الشبهة على إعدامك ، لقد بينا هذا ٧ ما حدث لك « مستجيب عن ذلك
 أمام أقد » وجرى في الظلمة خيطه الى مكانة عسك نفأس ، وصرخ الرجل
 « خسر ، م صرخ مرتجياً وبج كل باح دور » ونظم محمد بن
 « صبره لأمرى » بالموته بذا البنية لا ركباً وأبويها رطبتا متعلقا بأبى صبره
 وكانت هي ما تزال نغم « إن الله تلتاحقنا ، وتلك حيات » أما مختار
 راعى فكان يصرخ حينه العظمى في كلفات لليلة « أنا راعى إن أمر
 ما يجرى هنا ، أمراً ، لا أفقه عنه شيئاً » أم هي تعذب إلى صبرها تقول
 « بشت أعرف مد ما أصبح » ولا أمرف إلا أن أفكر في أشياء مستحبة
 كأنى نفسى تلتاحق في الظلمات وضع ذلك فحسب أن يكون هناك شيء أسعد
 بحبه هراعى .

جد هو الميثاق الأكردي الذي تمثّل فيه « الجزائر » بطوقه القاعدية الضاربة ،
 حياوية الخاملة ضد الذات أولاً وما يتصل بها من تغافل الماضي ، ضد كل
 ما هو سببي بمكر صفر الضال المقدس وإن تيدت السلبية قد لا ميالاً تشخيصية
 مثل جمال ، أو كي الطينة مباشرة كما هو الحال مع شخصيات
 الميثاق ، ضد الميثاق الأكردي الذي يرتدي ثيابه الخضراء وعيد مائة
 الفضة بل عرضها في النحل محرّفاً يدور على كرامة الإنسان ، لأن محمد ديب
 قد اختار « الشخصية » علاقة طيبة لصيغة الأكردي ، فإننا نرى بهر على بغداد
 الدواش في صورته الثرية الشخصية ، بل منشر به في « تطور » تشخيصات
 من حال إلى حال ، هذا الميثاق الذي ربط بين جميع الشخصيات سواء
 الشعب ببعضها البعض أو مع تلقى هو الإمتداد القوي الرافض فرق أوطان
 الجزائر وهو لقادة العنوية الباسلة تشيع بخلاف ولقد آثر محمد ديب
 أن يملأنا على مشهد حبه من اللق الأول لديهم — وهو الإمتداد — وآثر
 أن يحوّل من مبرراتنا مشاهد القوي ، وإنه يمكن آثافها على تطور الشخصيات
 العادية في حياتها اليومية هذا التطور الذي يصل إلى العفوية في تحول جمال
 من التميّلات إلى القدر الإيجابي ، يتحول إلى خلال من محطته من المناقير
 إلى منظر من الخلق ، ولقد آثر محمد ديب عامداً أن يبرز الصورة الترسية
 للامتداد بحدوثها في شخص فوجدنا في هذا شخصاً أعظم ، وآثر عظماء
 في نفس أبطال المقاومة ولكن يبرز لا تشيخ سيلمه هو « مخرج » الملاح الذي
 لعبوا منذ من قبل حيلته عنه أتيته المناوبة السرية ما استطاع حتى أعذره هو
 في النهاية ، آثر أن يحوّل أبطال المقاومة صفاء ، ولكن يبرز لا تحريم سيلمه هو
 « زكية » التي لم تعد من حرم الأمت ، بل هي تبحث في حروب القوي البرم
 عن خيام حمى بلا حروب ، تلك أسهم هذا التشاكي بين ما هو سببي بها
 هو الخلق وبين الحياة والموت في تطلب الدماء القديرة الأصيلة في شرائها
 محمد ديب على اللماء تحديقة الرائدة مع الشخصية القويّة وبشره التي
 كتب بها هذه الرواية ، فوجدنا بالرحم من هذه الثقة ، عملاً بزازاً

صعباً دمجاً يشادك في حركة المقاومة بأولهم نصيرب ، ويصيح جن مودة ، فيبص
الكثير ، بأن الحريق النجس يراند كل شيء ، ولم يجد سوى القدر حتى شادك
الزمان أيضاً صلبة ، يبي فركها الخاضع ليد تلمز أو يهدده

٥

على فتيفس من محمد ديب يصف مالك حذاء في العرف المقابل ، فقد
ظلمه لعماد البصيرة بمعاد القديمة حتى لم تجد حده سوى ذكرى تمضيها
رواياته ولشعاره في حجاب الملل ، لقد اختلطت الأمور على وجدانه فوطئ هم
بعد يثور بين اليأس الذي يسم بظلاله على الأوبى الفرنسي بعد الحرب المبدية
الغاية ، وأعزم الذي يبقى على المرء أن يواجه به الدنيا إذ ارتقى الحياة على
دوسه ، والثورة التي تهيجها بها رضى بلاده للشخص من رضى المصير ،
ولتوسس موطناً كوعاً له « الحياة » التي ارتضاها من زاوية الفكر اختصه
الأحور على مالك حذاء ، عشيقته صعبة قلابة لأرنبه بينه وبين حضارة
النوماء التي ماحر إليها ، واعدت بينه وبين الحضارة التي لم يعرفها ، ولكن
هذا الشاهد لم يخرج بحالك حذاء عن دائرة « الثورة » بل فرض عليه أن يبيد
« ما لم يره الأشرار » فراه كان عبد ديب قد أبصر « شمس » الخرائر ، فإن مالك
قد أبصر ليلا ، إذ أنه بذلك هو الوجه الأكثر للصورة ، ولونه القاتم نوره
سلبات غمرته ، وقبته الخائز هي التعبير المأساوي للحزن عن سادات الحور
التي عرفت بالمقاومة لكن هي ما يشعره ونشره ، ولكن الكلمات كاصد صوره
لقد حلقه ربه خلق بها نظم الرمان ويدلأمن، أن تحمل قرناً حناً حصارياً يمكن
نطقه على أرض الخرائر ، أمسج في الواقع الذي يهينه بكل ديوات حبه ،
فمدون الخرائر به حلم فاضل أيدي

ونكاد ، وبنه « التلية » والدرس « أن تكون أنتم تجسيدات الفية هذه
للتناقضات الدائمة التي يكتوي بها وجدانه ، والشكل الذي لقد يكا به بطق
بتأية الدعاء البديعة ، وبالك ريداً صباغته من الكلمة فالحمة إلى ضية النج
فرواني ، ولا يعمل العكس + أي يصمم هيكله روايتاً للأحداث والتجارب

وذلك لفد : ثم يخلو بالكلمات أي أن الشاحر ببساطة يسيطر على الرواية ونكاد الرواية لا تكتب من الخارج أن تتحول إلى قصيدة شعرية . وهذا ما يفسر أن اليتام الذي انتهت إتيته بـ ولم تبدأ به مطلقاً هو المزيولوج إن ، الطبيب والدرس في جوفها موزوج طويلاً ، فمن لا تعرف طول الرواية إلا على شخصية واحدة هذا الطبيب الخرافي الكهني ، القائل في إحدى المدن الفرنسية ، وبعد أن ماتت زوجته ، وليسا أنته في تروبي لنا بين الحين والآخر إلا هذا المسمى الرافض بين جوانحه ، وكان المسمى ما لم من حوافه الثانية لا يستطيع أن يتفصل عن الحاضر بكل كفافه ، بل هو لا يستطيع أن يقطع الأوصار بينه وبين حشيش كل حروبه والمخافة الرواية التي ينطق بها مالك حنود هي أن الطبيب الألب حريص على رياءه، حينئذ بين أعتاد الألب المتأصلة التي جاءت إليه رغبة في الإجهاد . وتجاوز متصعب الرواية يقول ، حين يترك الدكتور صلاح فدير حبال الصمت ليحبب إليه « لا » أن ياتل هذا الحبيب . وفيه مع التصعب الأخير لرواية مشكلة جديدة ، فمجلها الذي يختاره من بين مئات الرجال، هذه السلطات القرنية بالاعتقاد وهي تطلب من أرباب أن يخفيه في بيته بضعة أيام حتى تمهد له وسائل السفر إلى الخارج . وربما خاتمة الرواية عند هذا الدكتور فدير إلى حبال الصمت مرة أخرى تمزقها ويعزل « نعم » وليس إلا « الأول » « تم » الثانية يكشف لنا مالك حنود من دور البطولة في القاموس الموزون كما يتضح في فرجة مقفلة كذلك التي تأتي بها إلينا في « الطبيب والدرس » .

تبدأ القصة وزينة الدكتور « كوست » يقطع ألقامه الأخيرة في منزله ، وأمامه نبتة « غامضة » يرجح أن سمائه عن الحوائث وهو يعلم أن الدمية التي نيلها منه الآن ممدوم طويل الليل . وتحدث غامضة ولم يكن حديثاً إلا عما كنه « ما كان ينبغي أن أتمكن في فرنسا بعد وفاة زوجتي » ما كان ينبغي أن أتمكن كذا أو أتمكن كذا . نزعهم أن يعضث عن السلام من ملامح ، إلى ما غير أدنى من العامة مجرد من الوجوه الوطني ، بل من الوجوه كله . وروى

من أصفاته الحدود السبعة ، ولحق كجاءت إلى طائفت الأعراس البحر الطاب
 الآخر من فئتين إلى إلح « . وأخبرته عن رجوعه يرجع به إلى تلك الأيام التي
 كان يلقي فيها العالم ما يضاف كلمة حيد « كان يتكلمان من الجزائر ولا يد كرات
 مع شيرمايو ويروى والبريج ، وإنك تقتسم محبتهم أحداث ، ثم الشر ، بلقون يس
 كل التهور ، شهر خصمه النوى بعد أكثر من قرن على صام ١٨٩٣ سوي
 وعلقت أرض الجزائر إلى طلائع لعدو « كانت تلك نهاية العالم » ومنه سوات
 صندة والإداعة القرية لغلى كل يوم تكرر للعالم ميزانها المتصورة « كل
 من الجزائر أوصيوا عارج الحركة « وأيقظه نادر زوتا أما لطفه
 فضائل ، ويصرخ الأبي المكور من صبيح ذواته ، أنا لا أعرف أسداً يقع
 المتصير في الجزائر « ، وتلك لغة هي الخاصة «الطيفية الكهنة في أصفاته ،
 المأساة التي تملأ عليه أن يسكن في أيته ورأ لا يجب ، فهي لم تهمر بالسياسة
 كقولك در محقق الذين علقوا وقت قراعتهم بأحلام وواقعية ، ولكن تأتت ،
 تأتت مختبراً ، تأتت أكثر من عمت ، لهذا من يتبع عينا وهو يفرق في
 دأخله « من أجل الرجال سيعيش ذلك المفضل « . وقيل أن تلمش
 فمكة ذاتها والمرجل الذي يخل ، تنصب أمامه أشباح الكلمات الكبيرة
 نوت ، العلوة الرضى « وتخرج ضلوعه يدهو يعنو صوته على كل الأموات
 أنا تنطق الطولة أنا لا أنهم الموت جلا الأبطال فله مات الأبطال
 عديدين البطل هو من الرضى الموت طوست أفضيه في هذه الأحوال أن
 يعيش ثمرة أكثر مما ينبغي له ، بل ليست في أن يعيش إن الموضع ليسوا أبطالاً
 لكنهم يتجأون إلى الأملاء إذا كان كل البشر مرضى ولكني أعتد الأبطال
 إن الرضا لم يلبوا البشر من المروم شيئا من أيدي لا هم يقعون جسماً
 قديماً (سهم يتحدون الرضى) « وهو صيد لك جواد حشد خوف حصدته «
 ولكه يد ، ذلك ناد الشجاعة في صفتها الطبيعي هي في الشجاعة ، ولا توجد
 علاقة مشتركة بين البطل والبطولة ، ولا يمكن للمرء أن يكون في وقت واحد بطلاً
 ونصباً مع أنه يجب أن يكون كذلك « هذا السبب كان لا يوجد هذا

ولا لذلك . ونحن محسب فاضلة كما لم كانت لمحتقر « أو جيد شقية »
 مكان هو في انظار هذه الكلفة لأنها في رأيه تلخص تاريخه ونحن في
 المسجل أن يكون الإنسان سعيداً ومزاجياً في آن ، أولئك السعداء قدموا
 الذائبة ، ولا فرق بينهم وبين السعداء الذي تكسب في بلاده « حتى عندما يبق
 بالخرسية » ونحن يعلم أن فاضله تقدم الكمال من مظهره على كماله
 لرجلها ، والوطن هو النافع وهو الفرصة ، فإذا كانت له تلك تعيش في قرب
 من عصر سوابه ، وبنت كجهد فيبذلها لغيرها ، لقد رحلت
 اقتحم عباله على القوم منهن وطني لحرمة « ليلة بنت مائة عام » في القرية
 التي يعرفها جيداً ، الفترة التي تكتب كثيراً ، ومع ذلك فهو قابع بأن التينة
 بالية ، ووجد لا يتسر ولكن لعمامه رحمت ، وليس حنانه وثقت لدى العقل
 بضيقه في تبادل ذاته ، فاعطى إنسانه ، وليس كل إنسان بطالا ومن
 العليحي أن يفرح الابن ، علما بحسب بالثروة ولكن لشدة كفة في نجد أكثر
 من ذلك لأن هناك متاعفة الحسب ، ويحصل الحول ، لقد جالس الحارث
 على مقعد المتهربين وما عاد لديه غير ذلك كزار

ولكن الإجهاد هو الذي ، هو الشاوع المسيد يقول قدير -
 في يجب أن تلد أخلاقاً في الظروف الحادية « ونهم التحدث الذي يجتر به »
 إن شطراً لا يرضى بالعمالية في هذا العالم غير وجه طبل وفي صوبه ١٩٤٠
 كان يميل غيباً في إحدى المكتبات المأهولة في صفوف القريبي ، ولقد رأى
 في لشدة شيئاً غير والفي المتبرة فكتب لم يكن له مكتاب وما كان مظهرها
 ليعبر عن فكرة السلام التي توجبها عادة ، أما برج المكتبة المأهولة ، فقد سافر
 يوم القصور ، في السخية أنه كانت نرجد لوحة إعلانية كتب عليه « كنولوا
 طر القورين » هنا أيضاً كان العث، طر الحظفة ، وأمع نزعته المزدانة وهو
 يردد أن الحروب هي أعمى عدل البشر ، لم تكن يتفاح شيخ يفسر في خطبه ،
 وكانت مروهته كحريق ، فلم يستطع دفع نفسه عن سؤاله لانه يستمر في
 وروح بسائده والألم والموتون بين عقلة وأخرى . بنظر ربه التفاح طالياً ، ونظر

فقد تجمعت إلى الثالثة صديقه سحرية التي حفرج أباها بضمها قبل البراءة وسكن تزوج
 سمعية ، هذا كذا أبو هو الذي جعل منه رجلاً مرفوعاً معلماً في باريس ، كان عليه
 أنه يتزوج من سمعية ، ولأنه رجل كامل القلب و فريسي فأصبح طيباً متفهماً
 من اليأس والمائلة لم يستطع أن يعيش مع سمعية ، وانبأ الزوجية التي أحبها
 كانت في مستحق للأمر من القصيدة ، ولأنه تعلم في باريس أحب جرمين حياً
 منطقتهم من حبه لسمعية ، ولكن كانت محطية فخرية ربه في أخلاقه
 وعندما رآها حبل ذات يوم نفسه إلى جواربه حاكم القرية للمنطقة التي عمل
 بها في الحزاز ، لم يكن له رأس بشرية في الحائط ، وعندما جاءه إلى حياته
 ذات مساء كان قد أطلق مكتبه عليه وأمر الممرض ألا يدخل عليه أبداً ، و
 فو كان أرحم الراسيين ، واستغنى الوحيد لم يجد سوى حد الطفل الذي سمعية
 رغباً بها ، فقد ضاعت عليه حتى بعد صغيرة يجرى به ، فشالت بينه وبين
 الأبيار ، والطفل القديم لا يقل عنها قدوة في الكيفية حيز الأبيار ، ولذا ساهمه
 في حياته أصبحت عادلة ، الطفل أمامه ، الطفل بينه ، وهو يثق ،
 أما إذا ذهب الطفل مصرفاً أيضاً عليه أن يقضي ، فالت له ، ولها ليس
 جريئة أن يحب الإنسان وطه ، ويخزنه الكلمات ، ولكن زادت من حماسه
 ، فساداً بحسبها بصراحتها ، وروح قلبه يتعرف ، فاضفة مناضفة أحياء ، ولجدها
 أنظر إلى من فافله ضحى ، أنه تعلم أن يتكلم في في التمثل من كلامه
 ولها ملاق ، ولأنه لم أطلق ، أنا لا أقدر أن على حياة ، وسحب ، بل ولا الموت
 لقد تقاعد ، دكتور فسر ، صدمه هذا ، ولكنك سب كذات البطل
 الشاعر بطولته الذي استغنى زمنه فركض ، بأن يصبح صديراً أو بائع هزليات
 له الفاضلات والعصريين ، وكثير من أمثاله ، حتى شاكليم ، هم الأبطال هم
 الذين أصبحوا أبطالاً ، الأبطال الموحدين ، أما هو ، فكان خريش يستجدي مع
 الكوراني دينا التي تطفئ في أكلة المدينة الصغيرة ، وعمل الذي لم يعرفوا كيف
 يتخجلون موقناً أن ينتموا باستقامة إلى حياة ، هو يرى نفسه على الرصيف والقطار
 يجرى في أقصى سرعة ، وعلى اللون ينشأ همه ألا يلقموا إليه فوك مستحيل

والأخير ورواه ، فنظروهم سيكولاً متفحكاً ، وألا يرجعوا قلبان القطار لأب
جريمة . « جرمية تعد الطريق » . وفي إحداهما يتكفى تنجيه سرعة انفجار من فريق
الرصاصة ، ويتناهى بعض الخوف إذ يبادرت إليه فكرة أن هذه السرعة في
وقتها التي لا ترحم قد تشوه - ولولاه حبيب - بعض المناظر - وإن المرحه من
حق ولو أوجعها علي . ولذا كانت لأهله نظرة بأن ثلاثة من زعماء عمر
كذلك في الحركة ، أي ثلاثة من أعمام هذا الخلف فكيف تطلب إليه أن يقتل
هذا الخلف ؟ منظر له - من الناحية الأخرى - أنه يمتنع ، كيف يطلب
إليه أن يؤذي منافلاً وطنياً مثل عمر ، وفي إذ تقاضيت عن مشاعر اليقظة تحرمه
من خولة ؟ إن المناهذين لا يعرفون معنى الأكلوا الراضحة : الأسم
والتي يرضى ، الوطنيين والخيولة وهو ليس طارئاً من الحادثة ولم يلتحق بالخيول في
حدثه بل هي الذي يعلو الكاسيون عند الكلمة ولكن ألا يعمل هذه شيئاً في
العصر الذي تعيش فيه والعصر الذي لا يعيش فيه ، ليس إلا حسن سوء
شيئاً هو شكل للخيانة فكيف من جديد . « بوي خالتي وصب »

وختتم مالك سداد قصته - أو قصيدته - بأمر سداد صلاح امرء
ألا عمر ، وأصب أولاً جرمين ، يعني هو شي للزمن وتنتج كدلالة جرمين
في سداد حتماً يكشف عن وجهها نقاب الزمن إلى ما يلي في من سيأتي هو
ملك جرمين . في نظريه وأسلم ، في الترياق والريخ لحظ جرمين
أحب جرمين وأدب ابن بنت شهر : أحبها قبل أن أزلها . لقد وجدتم عند
أحبها « ويهلو ك الرمز أكثر فأكثر حين يؤكده أنه لا يوجد منه دهن حبيب
زمن فحسب . هناك « لغة » ، هناك « انقطاع » . هن لتجسد هذه اليقظة في
عناية بون العصريين اللتين حتر حبيبهما في حافظة عاطفة ، صورته ، وصورة
عمر ؟ هذه حافة التي رعب شفتا عمر - « بعصحبها التحدث » . فهل هو إذ
هل من قد أن يرضى شيئاً كعالية طاضنة ؟ أي شيء وليس القصر . فها يتساءل
ما قام الموت بجمع بين هذين الخلفين في حياته واحدة ؟ حيث الإجابة على
قلبه ولو عشي في جنازة الله ككبر ككوب صباح اليوم التالي ، أحسن أنه

شاهد متظراً لمحبته به، هو الذي مات ويدلونه الآن هو الذي مات كذا؟
 قبل الآن : لكم عظمى التصير القاتل : لا يموت الإنسان غير حرة وحسنة
 وعندما قام بزيارة مدام كوست في المساء لمع بها ، كان في زاوية من رواق غرفة
 الاستقبال شاب عرفه على الفور تمكن على صهيل قروي فقال له : صال
 يا صديقي ، إنه فاضلة تشظنا . وهكذا أصبحت أكثر حديدات جبهة الدكتور
 كوست الذي ترك الأجسدة «حيطة» على نظيره في القبر ، وهكذا يتأكد لصالح
 فدير أن الإنسان الآن قد يبرح في صماعة الجريحة أكثر بكثير من الدكتور
 كوست ، ولكن أبداً من يستطيع أن يطلع على شقيقه هذه الأبدية الكبيرة

لقد أثرت أن أستعمل كلمات ماثق حديد في صياغة الانتباه العام لقرائي
 وذلك حتى لا يصعب مره قن تخيل حد الانتباه بدير أن يستحضر في هذه
 القدي الملامح المميزة له . لقد اختار ماثق منذ فوهة الأبد أن يكون «المثني»
 هو دنياه الذي يسر فيه رموزه ، واعتار أيضاً : جلا و عدد الأبعاد هو نتائج
 التي يمس بها أشواكه . وفي يمكن ميثاق أن يكون : جيل المثل : هو الصيغة
 المبررة عن رؤى المأوية في قصة «الطبيب والمدرس» . فقد ماتت وتلاشيت حاما
 تمكن الفرنسيون لأصحاب مدينة من الفاء مراسيم على شواطئ الجزائر . وقد
 تارت الأجيال الجزائرية على المثل الناصب جلا بعد جيل . ولكن الممان قد
 تعربت منذ الحرب العالمية الثانية ، تقرب صورة العالم ويرب والجزائر : لغرات
 يبدو بعضها للموس المبررة ، واعتري نحتاج إلى ما هو أكثر . وكان جميل
 الجزائري المعاصر للحرب هو احتيل لدرشح بوفرة الحسنة التي تروج تحت عبها
 بلاوه بلقره «ماتية» ، فقد دخل المغرب مع فرنسا فبدأ انتصرت أشاحب منجهها
 حنة وأقبل الناس من مايو ١٩٤٥ كتكتفاً بشعاً بكل ناصت الانسداد
 ورك هذا اليوم في فلوب الجزائر بمرحاً عميقاً لم يتدخل إلا مع شيوب القود
 الكاملة بعد حب الجاويح بأكل من عشر سنوات . حب هو : شهر الشتر المصون
 بين الصبور : ك يصنع بطل العلميد والفريس . وهو أحد أبناء هذا الجيل
 الذي غير عن ضرورية للأمة قبل نشوب الثورة ، وصدا ميث كانت الأرض

السيرة قد أثرت جيلاً جديداً في الجبال والصحاري والريف والحدائق والحدائق
 جيلاً ولد من جديد في الثامن من مايو ١٩٤٥ كديريك مالك سداد، فأقيمت الحرة بينه
 وبين جيل لأساتذة مهمة وطاهرة ، ولقد رافق مالك هذه التوفيق حين صوره هذه
 الحرة أحياناً كالقبرة وأخرى كالحاوية ، تفصل بين الجبلين لهما ساداً طيباً
 لا يتيح مجرى « الصراع » بينهما . . . ليس هناك صراع بين جيل صلاح للغير
 ومن فاضلة ومن لأنه ليس يجب توصيل ، لذلك تألف الرواية بموتوجاً طريفاً
 بل إن فاضلة ومن لهما إلا تشابهاً تنوير في معنى صلاح ، هذا الحديث بين
 الأم ويتعدى إلا منقطاب بلويبرج ومنحياكه . ويستمر حتى الإطلاق حوداً بين
 دليلاً والآخر هذا تخرج « التمهيد والديس » في حانة ما يحسن رواية الشخصية
 الواحدة ، وهي أقرب ما تكون إلى بناء بوليسر ، فالحيز الزمانى التمهيد يربح
 وتتميز ساعة أو أقل ينصح حجه بهير مدود حتى ينتزع عمراً كاملاً وحياة
 كاملة ، محرراً إنسان وحياة جيل فالزمن يتقبل بنائه مع كتمل بناء
 الشخصية ولا نفي الحقيقة حتى ثانية ، وربما عند أمد عبي صلاح إلى أنه
 كامل يتعدد داخله إلى حافة الإبداء ، هكذا يربح الفنان في المطابقة الفداء
 من بناء الشخصية وتحتيدجها إظهار من الأبدان والكان ، ولذا الشخصية أقرب
 إلى مادة الحلم والزم الذي تتحرك في إطاره هلاكي ، والمكان أقرب إلى شمس
 السوا ، وذلك على طبيعة صلاح كدير ، سرياني الفسحة في خير وطنه ، تم
 الأحداث خارج التوزيع كاريجه ، وألفت به البعثة على هاتس حياة
 حياته ، وتحتج الرواية إلى قطاعات عديدة لا إلى قطاع تنوع واحد
 بل هي قطاعات عرضية متعددة لا قطاع عرضي واحد ، هو بناء مركبة غاية
 في التعقيد ولكن « طانة » التي يتشابه الرواق بالخصية التي هي شريحة
 إنسانية مركبة بالغة التعقيد أيضاً فيها صلاح فدير وعينه نموذجية وحيل الأصابع
 بر في الوقت نفسه شخصية شديدة لا تضاهي ، وهو إذ يتمسك بالحياة ويصر
 عابداً لمرور الأيام ، بلغة القاطع لإسعاد الفناء ، حيث تربح هذا عابداً
 من بناء الحياة النقية والخاص للبحث إلى أن يذلي نفسه مع جثة صديقه
 أدب لقاء

كوبس - والتمناى ينقطع من بطله شريحه ممتازة لقطاع طويل منذ أن يشق حظه والده كل ما يستطيع حتى يتعلم له ياريس إلى أن تزوج من سيدة ومحبوبة صوفيا من يمتزى من المرحمة قطاعاً مرصهاً لا يقل اعتباراً لمجرد لنا قصة حبه الوحيد لميرون الخطير إلى عربي يصادفه في حياته الصبية عندما يصل طياً في قرية جباله والفرنسي يحكم المقاطعة ويعاود الكره فيقدم لنا شريحة جديدة لقطاع طويل جديد منذ أن يراه ملياً في إحدى كتائب القويين إبان الحرب الأخيرة حتى يرى القدر يكرّم أنقاس الكنيسة حياً إلى جسمه مع إعلان الحروب والقسرة لا تبي بالسلام بغير من انتهى به الحولة عند ذلك الفلاح النسخ الذي تشعل مزيجته بربان الألمان ويستمر مع هذا في يسر القباب الجديدة، ويؤكد تبادل النشاطات العلمية والعربية مراكز العرض باستمرار فيمضى الزمان والمكان وتعباً الفصحى عوارج حدود التاريخ وتتفرس منها خطر البطالة وتنتج أحضان براحة للنساء ولا يصبح تحقق الأفكار والأحوال كداهياً ذهباً ولا التلاش إلى الماضي مجرد فلاش مائل وإنما ترواكم عزلات حتى تتحول إلى كليات ، وتراكم التبعات حتى تتحول إلى مطلقاته وهو مرجح في التبعم الروائي يستمد سيرته من تناب الرواية الجديدة في أوروبا ، ولكنه أمة استلام وكتلة نقاب لا تزد على خامطر الرواى الأولى ، قصائد الإنسان عزالته في مرحلة لحوله الحشوي السخبي بطور مائل حدود هذا المصحح لثري في الجدار إطلوه الروائي الذي يحد مع الساعات الأخيرة من حياة الدكتور كوبس ، وينهى بجنازه ، أي في إطار البحث العقل عند الميرون على أن الرواية تبدأ قبل كل إطار ، تبدأ مع طامسة ، وتنتهى بعد كل إطار تنهى مع حمر هيرس طامسة وعمر من ناحية ، والدكتور كوبس وبتمسحه الحيوية من ناحية أخرى ، يصرح مالك حدود عتلا شبعاً لصلاح لغير من طيبه لا يبرها سوى الرتيبة الشديدة هذا الجبال الذي يصوغه مالك حدود متعة لا حديد لها ، هو كتاب جيل المساة الذي نطى ولكنه يرفض لغيره أن سحلى قبل أن يولد ، لابد للطقس أن يولد ويختار القبر أو الرطس لها أي تختار

هذه حته هو تزييف لا بكمصلاص، البطل الكامل الزيف، وهكذا يمكن اد
مكس، مثل التضي، اقاله، بأن قائد تطلعه وبعداً، فالرماد ندرة يطبع
تخلف نأراً، من عناصر طبعة الرخوة التي يهي بها القاتل تكانه التامع
فاضلة وهو، إن الروالي يصدق مع نفسه إلى أبعد الحدود حرب يشق « ماضيه »
على هذه الصورة الفخامة الهافت، وهو لا يفتطها من حبال أرواس يطارد
الصلاح ملبد شو الشر نطويوب يوب التبر، ولكنه آثر أن يكتطها في
داويس « فوق » وهو عالون التني على كعين سامه لطرب إلى عمارج « حدود
لدي أرض حماينة « إلى موزة عللا « صابة وهو إون في « يوز » لفضي طبا
مناخلي على ما غير موجودين أصلاً ويعوداً موضوعاً مستقلاً عن خيال صلاح
قدير « هي عيكان شعيا يشك، أفككي صلاح وكية « هما عتصران حسن
عناصر كثيرة كسبر بالخرقة القدينة هي بها القاتل تكانه « في إندار اللوي
خناكزي الذي يصوغ به عاالك حناد النهم الرئيسي لرويته لحابل الزافع
بالأطيرة « يصر الصلاح الشيخ على يد الجنود في أرض تخرق « يتصر
جروير، على البوية إلى صلاح ورصها حاكم لنتطه « وهو فاضلة بدورها
على التلمص من الضلعي والثرة سخرج ما نكوب إلى للرجل وهو يصر على
التحق واغيد من السلطان وهذه السلطات في يده تشن حرب إبادة عظيمة
ميد مواشيه بدالك حناد « أين هو من قاتل كله « هو الكثير من صلا-
قدير « وهو الكثير من فاضلة وهو لقد صرح صلاح قرب الهامة بأنه خلق
من أجل حيزين « وبمكن بساجة إلى الصرخ لضمه أد بعل اسي ويجيل للأبادة
لقد خلعت من أبلج أرض الماي « من أجل فرق « ولقد جعلت فاضلة على
نفسه وضاعدا الكلمات على حذب، يقالك به ليس من البوية أو حسب الأب-
منه ويكس أيضاً « به ذلك الفاعل « هي عنصر من صاعده الرنوي والبلل
العالم القصر، يقي فقه مراد حيد أن مره لحظة واحدة هو الخلال عباداً يصر
إلياً « وساماة جبل خلوي في بعولتي « فيها غطت المناقيا في الشرايب ساله
حديدا كحت مسعد الدماء العظيمة

إذا كان فيه اللبام القديمة قد غلب الصفاء الجديدة في رواية محمد ديب، يجب علينا الصفاء القديم على الصفاء القديمة في رواية مفلح سواد. فإذ هذه الصفاء وتلك تتوازي، توارياً مرثياً ومثلاً في روايته كاتب ياسين، «حبة» وهي من نخلات هذا التوازي، المزمع تصريح به «الروائي» الرواية منها شابت هذا الصفاء توتيت الصراع الكامن بين الصفاء الأصلية والصفاء الواقعة. إن معاناة كاتب ياسين المظلم لم تقله أن من الصفاء على الأعمى، فأقبح هذا التوازي المتنازع ضاعاً أصلاً على صلتها بالرواية وأمانة التجريد. فإذا جازمت «الب الكبير» بغيراً على الرواية الروائية «باب» حبة ذبرد من حبة مسطحة هادلاً والتعديب والنال من كل «» من تزقير «» هادلاً صبيحاً من أن الرواية الحدث «» قد ولد، وما جرحها إلا براح خزانة وعصا.

وأوج هنا أنه استشهد به قائد ناقد جزائري عام ١٩٥٧، أي شاذل ظهور «مجتمع» التي مشرف عام ١٩٥٦ - هو أبو القاسم سعد الله فاني أحمد شعر ما سبق أن قاله في كتابه «مصادر في الأدب الجزائري الحديث» «الثقافة الجزائرية» عام. حظ عاثر، وشعنت شكلاً المتصاليًا شكله يكون سطرًا على المجتمع نفسه. واستبقته أن حاله الفطري في الصفاء تتاحبه كل صفا الصفاء الجزائرية - ثقافة فرنسية وقصاه عربية صرفة. أما الثقافة العربية فتتخذ شكلاً صليلاً كثر قبل الثقافة الجزائرية. وهي ثقافة يسودها الحمود والتقليد. ويسير بها السير دائماً إلى منتصف الطريق. إذ يولد لا يخرج من التقييم الذي يروج اللغة العربية. من الممكن أن يتفرص ويعد صفا أكثر من التقييم في الجزائر. أي أولئك الذين جمعوا بين الثقافتين. ولكن هذا الصفاء قليل جداً. وهو بالذات، لا يستطيع أن يفرس تجاهاً تقاليداً على المجتمع. وإذا هذا الاتجاه يتبنى كاتب ياسين. ولكنه لم يجمع بين الثقافتين جمعاً أكاديمياً محضاً، فهو لا يكمن دراسته المنظمة إذ نشره وهو بعد صبي لم يتجاوز السادسة عشرة على كثر الاختلافات للفكر لظاهرة الثامن من مايو ١٩٥٥ يتبنى كاتب ياسين إلى هذا.

الاتحاد بالفاشية الحارقة لفرنسا والجزائر جنباً إلى جنبه + ويعبر أن تكون
إحداثها رد فعل للأخرى + ظهرت مقولاته من كبرى أسفلة قنبولية التي عاشت
قبله في خيال العربيات ، وكلا الكتابين يتناهما الملقاة الأربعة والإسلام .
هو العظيم الفاضل بين المطبوعة والصدف . وقد صيغ ثقافته المرموقة الفرنسية إلى أن
وبسبب به إلى مدرسة الحياة المرفضة التي يتجاوز فيها الحياة وفقرية الإسلام
وغيره خصائصها . ولقد امتزج هذه المنهج الثلاثة في وجدان كاتب يسير
وعقله امتزجاً معروفاً من خلال الصراعات المروعة بين الأطراف الثلاثة التي
لجأته في حلقه ومنتصفه نحو حركات بحرية وإسلامية ونحو أوروبا
بمنها ومضمارها . ولم يكن لشد والحديد مجرد رغبة فكرية مقبولة ، وإنما
كان واقعاً حراً ألياً يعيشه بلائمه . واقعاً شديداً مشبكاً في العلم والحضارة يسود
واقعاً وطنياً صديداً يلمحته التطلعات . هذا كاتب يسير هذا الواقع يدرسه
دوره ويستعدده حارة جملته . ولذا فما أخصد كل حرف فيه . فقد كان
حكاكته الداعي بتختلف وطته وتقدم حاجته الأجلاب هو الأيدي الشرعي . وليس
الزهد اللهي . لذلك المشرق المذهب بين أصممه الشرق الذي أثر فيه بط
رأيته القيمة . حجة : أعظم منجزات الأندلس الجزائري المذهب كـ يذهب التقاد
المعربيل والمرب على السواء

وسبع أهمية : حجة : في تقديره مر . ما تجسم بالعلم العربي لرحلة
المسافر التي خلاها كاتيباً ووطته جميعاً . إنها حجة . شكلاً يفتقر
كاهه مراحل التطور ومختلف أبعاد التناقضات والتجارب المبرح ونتائج التي
بها تليق الرحلة الدامية . ويريد كانت آخره الأيد . لقد المبدأ التي قلناه به
الرواية ، كما خلقت حجة عالية من الرحلة الدامية في العمل التي حتى أصبح
من المبرر تعيها إلى شكل ومضمون . كما أنها عتقت درجة عالية من روح
الحق حتى أصبح من المبرر تعيها إلى عيال وواقع . لذلك الشكل والمضمون
من ناحية . والواقع والتجارب من الناحية الأخرى . يرتبطان ارتباطاً وثيقاً
يرتفع به إلى مستوى المخلوق المحي لكل إبداع عظيم الشكل يصبح مبدعاً

إلى القصة ، والمكس صحيح ، وكذلك المنظورة تصلح مستعلا على الواقع
والمكس صحيح أيضاً

ولشكل في « نجمة » قريب غايه القرب من الفن البنكيوي في أحدث
مراحله ، إذ هي بدوكلية تيرطيه يصعب أن نحدد لها بداية ، ويصعب أن نحدد
هذا بداية ، ويكتفى بسلو الرواية من البيئة الكلاسيكية في آية صورة من صورة ،
وهذا بلغ به التطور كما هو الحال في قصة محمد تريب مثلاً « نجمة » تبدأ
من النهاية فتسمى بالبداية ، والأحق أن يقال إنها عطف من البداية والنهاية مما
قهر لا تصد على منطق (التطور) اللطيف المستقيم ، لا في شخصيتها ولا في
أسلوبها ، لأن الرواية التي لا تفسر عن منطق التقدم إلى أمام بصورة صورية
أغرب إلى الشخصية ، ولأن يجمع الخلق والمفسر والمكتتب في « نجمة »
أيها عالمياً مضمناً عائلاً غير محسوس أو مخطط ، كذلك طوى قد تشابه مع
قصة « الصليب والشمس » لفرانز كافكا ، أو قد تشابه مع « رواية الإسكندر »
لفرانز كافكا ، حيث إن لكل شخصية زواياها الخاصة وروايتها الخاصة
التي أشتت على شكل من قوالب فرانز كافكا هذا التجديد في بناء الرواية الحديثة
حيث أمرى لكل شخصية في روايتها صوراً خاصة من الزمان ترقى خلالها
« التجديد » لتشارك من وجهة نظرها هذا التجديد الذي قلده في الرواية المصرية
فصلى عام وهو الذي لابد ويجب هو « آ » في الرجل الذي قلده «
« نجمة » محسوس « وفيرمار » تشابه « نجمة » مع هذه الأعمال جميعها في انتساب
الزم إلى البنكيوي القديم لتتخصص في حيث يصح هذا راسب الشخصية إلى « حتمت
طاح » يختلف في روايته نية الشخصيات ، ولكن « نجمة » تتميز شيئاً أكثر
جديداً لكل جديد ، هو انتساب الزم في نفس الوقت إلى التجربة التي
قامت الرواية بناءً عليها ، وأقول « التجربة » لا « الحدث » لأن الرواية
تخفى من سطوت منذ تلك اللحظة التي عطف بها من « البداية » و « النهاية »
و « آ » هي نجمة « تجربة » بنائها تحف إلى طائفة السجين مكان لا يذهب هو
أو أن هذه البداية غير مرفقة تماماً ، وتتميز بأنها إلى لتقبل الجديد فكانه

الاجابة هاهو ان هذه الباطنة غير معروفة تماماً ، يقصّب الإنسان في جسمه ، فيخذ
اتصافاً مزدوجاً هذا المتخفية من جهة ، و هذا التجربة من جهة أخرى ، والتجربة
في جسمه ، يشهد في شخص « امرأة المدفونة » التي جاءه يد الباطنة من جانب
جوازيري فيه قادم من أيد الأياد بيد الأجداد « فينوب » القدم ، ولكنك في
نفس الوقت جاعده من رحم قريسة عشما أربعة ناس منهم اثلاث مناهة
تب عرج بعدد في ليلة ميلاد تجمة « المرأة المدفونة » ما بعد وقت
الآنتر أبا جويلا هذه الفتاة التي تزوجت منجدة دين أن تمرى وتزاد - روح
في فرض أمومها حنيا ، ولما في أسر الأمور أن يقع البحث على صيغ
الصورات التي فيلند في جسمه على ما دور بغرار المدفونة ، وأن الزبدني
الذي صرع ألفا ، أطلق وحده طول العارضي يد آيات الجسم « حر أيضاً »
لأفريقية السوداء من أسر الآتيه أن يراقي برع على هذه الخصائص الغفيرة لألمها
منه ، ولكن أحمده أن كاتبه «سين من حله أن يطاينا بألوه من الفتاة
في كساد ورياء لأنه فيها عاينة فلن نصل إلى سطح معاناته التي بلغت
به أعلى ذرى التفكير وأقصى الفرق ، فلو أن جسمه في الحزاني وسحب
دكانت زماً قريب المانه كهذه الذي يراه في شخصية « زمر » بطله روايه
«برامار » نجية محفوظ ، ولكن نجية لها تصور في « لوجيه » حركه
الأعوار في سياه قبه الشخصيات ، لا يتجلد معنى الزمان في الرواية ، ويدل على
شكها - بلدها في تجربة ينفذ رباب مع بلد القديم التي انصهر في
جبل « القندور » موطناً لألمة القبيصة صفاته الكندور روح اسفلح اللرسية
أن يقطع الزمان ويترك الأرض وما حنيا سوي التوبخ والأزامل والأفانال
أما التبدل فقد تفرق هنا وهناك نجمة أو ماضى زراً في التبع وفي تجريره
يصبح زاميا بالشياك الأربعة - الشخص «براد ووتيه وصفاي » الذين التقوا
في حبه نجية « كل على طريقته بعد أحوال وأحوال من سوانه الأجداد
التي - والتي هم خطاف بعد ويرايات قصر أو طول لتسوي وجهه أحداث
يتقدم الثامن من مايو ١٩٤٥ ، تشير بهم لبطاف إلى الظلم من حديه في
جواب ثلاث صفته لأن الرابع كان يقصص على حوته في السجى ، الحدم نذ

قسطنطين والأشرك في عبادة الأوثان إلى جهة ثانية ، ولكن إضافة إلى التفرق الذي أحدثته مباحة القرايين لأخفاد قيصوس فوق جبل التيسور وجزء الشرق بحدود القري أحدثته نجدة خلال حروب الفتن والفتن والوصول والإخم بالعتب ، إضافة إلى الأثر في جوار « القبر » ، فقد عثر القديس من جديد بجمهورية ألبانيا ، في صومالي ، في سنة ١٩٢٤ ، في كتاب يسمونه « كبريا » ، فقد عثرنا فيه أن ظهورهم في القرون في الزنازة وبقية تلك رسالة خاصة لكل منهم ، هي رسالة خاصة إلى شارب للمسيحية كلها ، إلى بطريرك القري جميعاً ، إلى بشارته في القري من خاصية أن يستعدوا لخزائن من فرنسا ، لقد احتفظت في مختار ، ابنه الطرية من أمها ياتيني ، واحتفظت منه الرضى إلى رجال القريية باسم الأربعة ، وكتاباً ، وهو ، لابد من العمل بمسحتها أن يصور القديس الأربعة ، وأو كان مراد منهم فكان يستطاعهم في بروجو في الألبانيا باسم الأربعة ، كان باستطاعة كل منهم أن يحدد اجتماعاً محلياً ، حتى أنه إذا كان مراد ، زوال القسطنطين ، في القري القسطنطينية ، قاله القري أمطاه له ذو القريية مع ربيد القديس إلى قسطنطينية ومطابق إلى القري طرية آخر أب هو في طرية إلى عبادة أولئك القري من جهة ، لثمة القريية إلى القري القسطنطينية ، حيث كان يسرير قبوت القديس ولا يتعد عبادة القري بالكل ، وبعاً يسرير في قري القديس فقد كثر أعداد القديس في القريية القديس إلى حق جيد القديس

الملك الأرمن ومن ثم أبناء الجزائر الحديثة. أواخر في تصور أكثر هذه الجبال
التي تطل على سواحل الجزائر الحديثة. أما نجمة علي من الجزائر الحديثة
تصيد بها من الجزائر القديمة صيد ، وفي حق فرنسا نصيب . وقد
تلاعب هذه الأنصبة في عاقبة وطاعه وسجنه فأنكب هذه المارة
الطاقة التي كانت حقا لصحاب في جهه ولكنها لم تنس خط أهلي
وسيب ، لقد أوجع أعماه وضاع الأثر ولكن طهرها في كل شبه
راحم لأن نجمة هي نية بجميع وتلقه الكل . هي روح الجزائر المسرة

من قديمه وبهذه مختلف التوراة والبرقعة. الفصلية - كما وصفها كاتب
باسم من مقالة دين:

هذه الروح هي القوة - والكثرة هي التجربة التي تضمنت زواياها الخاصة
على صور شديد البقية من الماضي والحاضر والمستقبل فهي أليه وإليه الخبير
كما قال الشاعر القديم في صدر عبيد الأول «إياها هذا العباد الاكبر»
لغريب الكتاب كل فصل يؤلف الصفاة كسنة - - وفي كل الصفاة من
نصف القرن ترى المؤلف وروح تهي حشر راساً - تبدأ الانفاة وإليها الأول
ثم تلتحق في الزمان الذي علم - لتضع المواقف الجديدة تميز الظروف لها -
أو هي علم من الفكر كـ «وضع المؤلف هي النفس - نجمة - في مركز
- وضع من حوله عدداً من النجوم المتلفة الأجسام - وهذه النجوم لها ما
- وضع - ويرسم أن النفس حشر مركزاً ثابتاً وتضع دائماً تحريكاً نفس القوة - فإننا
لا نعلم عن هذه النفس إلا من خلال الصفة التي تمكنه على الأجسام التي
حوله - ولكن تلك قوة بعيدة وقريب هذه الأجسام من الصفة تعاً لتوزيعها
بمناخ - وما كانت الأجسام مربوط بهذه الحركة التي تميزها إلى مركز الصفة
حسب قانون ثابت - فإن النتيجة هي عتلة تامة نحو الشمس - نتيجة - واعتزاج
مقابل بين الماضي والحاضر والمستقبل - «هكذا وصفه فائق فريدون في بحث
جديد - قضية الجسدية» (مجلة المشرق عدد - يونيو وأغسطس ١٩٥٨) - ويبدو
واضحاً من هاتين الفقرتين أن النقد القوي يضع يده بمهارة فائقة على نصه
لكل من «نجمة» ولكنه لم يفلح بعد من هذا الباب فحسب إلى ما هم أكثر
بما به وضعاً - بل هو يتوهم في مختلف مراحله يتعبر على هذا الباب
يرتبه مباشرة إلى القول بأن «هذه - بالذات - تنتمي إلى الرواية الطبيعية
التي ظهرت في فرنسا منذ أكثر من عشر سنوات - إن «نجمة» لا تنتمي إلى
الرواية الفلسفية وإن القريب منها بصيغة أن بعض جزئياته الشكل - لأن
كاتبها ينتمي إلى «حركة» السادة المتعلمين الكبار عن معرفة كاتب الرواية
جديدة - أوربا - إن تجربة كاتب ياسين - أو حجة في هذا الطريق - هي

الثو . لذلك كان زمر البطولة في تلكاومة السزائرية لا يتقيد ليعمل من أبعاللا
لنصين وإنما يزعم كاتب ياسين هبا لزمير جسماً في تلك الروح القوية
في حرفة هبة بريق الحكيم في روايته « حرفة الروح » ولكن على دهر أكثر
وكيفاً ومن هنا كان البناء الروائي المكتوب في مجلة ليس شكلاً فنياً فحسب ،
بل هو مضبوط فكري أيضاً . ولقد كان حريص من البعد الفني على تأكيد هذه
الصلة العضوية بين الشكل والمضمون . حتى إذا وسعها في صورة أوصالاً محركة
أدركنا على الفور أن هذا الترخيل لا يكسب منها من الصنم الذي لا يخلو
في قصة مائل حناد . تنطلق الزمان والإنسان في قصة « وليد » وإنما تمكس
الأوصال المسزقة في « مجلة » أسطورة البعد القديم « قباوت » التي فيه من لشد
ومعها الأسطورة المصرية القديمة التي سمعنا فيها بوزيس أملاك أو ورير
حدث فيها الروح من جديد .

تبعاً لرواية جروب الأخضر من السجن وعودته إلى المصالحات الذين يصلون
في رواية برأس سيد لوس . وادبه بصفة صوري التي يتبعها صافي العرة
و نكاد صاحب القصيدة لجهولة النسب . أي بتزويجها ولد مثل الأخضر
السجن لأنه حاول أن يرفع وجهه في وجه لوس . ويحل مراد السجن لأنه دفع
وجهه في وجه ديكارد وأرجاء قبلا في ليلة رقائه لا يحدث له القصة . أو هذا
الحدث . أي فلور من نهاية . . وإنما تظل بطراً يمحط « الفجيرة » - نجدة
أو الروح أو اللوزة ، معها بدلت من الأسماء . ويزو شكل زاوية من روايات
بطراً تبتأ بصورة واحدة لا يتغير . إلا أن الخطوط بالآلوان من حين إلى حين
دما في إحدى الزايات خطوط السجن و ما أعني الأسرار يا ساء ، سول مراد
لقد حول لكونه كيون عمل الرومان « وناج يس هوية المبدأ » و هذا الإحدا
فإنما وركا لبيت في المصرة طلال للسجن لتبرر خطوط العلاقات بين العمال
وكيف الفرنسي « آتية ما يكتون بمسكين يعرف كل سيد الإمبراطورية
تأمة مثل آتة طويل » . وتلاشي هذه الزاوية تظهر زاوية جديدة ، أتم
الأغنية تناسج في أسرة القمصين . ولأحدون شكل عا تتأجله من مخاضهم

أما نحن فنكتب بعد من التعمير ، وهذا بنا بأكمل لكل شيء . جيلنا هذه
 الألوكة حينها رويها رويها حتى يسود اللول القاف في الثامن من مايو ١٩٤٥
 لأنه اللون الوحيد الذي أهدته نعمة لأن يحسح عاز الألوكة الماضية ، لقد نزلت
 بمظاهرة الأولى حقاً ، ولكنها كانت تلك النافوس المقدسة التي تجسدت حركتها
 الآذان به ذلك التاريخ أقل من عشر سنوات . حيث كان الأعظم يورثه
 بمصطفى . ويزاد من سجنه . قد تفرقوا في أنحاء لم لم يتركوا به يوم أمه
 لا ربه فيه ، هو اليوم الذي استعملت به حين قدوت في الزوايا ، وهو اليوم
 الذي أوصى به من هتاف إلى رشيد في الطريق بين مصر والحزيرة العربية
 قال له : يجب أن تفكر في مصير هذا الوطن الذي آتينا منه . إنه ليس بمطعم
 غريبة ، وليس على رأسه يلى ولا سلطان . وي تفكر في الجزائر التي ما يربح
 عرضة لفتنرات في التاريخ . وقد ما فيها يستغرق ، لأنها لمن أمه . لم يصح
 أمه بعد . عليك أن تعرف ذلك . نحن بسا إلا قاتل مكورة ، ونقلب جن
 هي ثورة المساة التي عبر عنها الكاتب في موضوع آخر قاتلا ، ولكن
 الإحباط كان شديداً منه . كان طمعا يوماً عمل مع وعضاً بالأمور بشجرة
 الوطن التي لصدف القاموس تملأ غيرة غريباته . وكان من الفرنسيين ، كما كان
 على الترك ، والرياح ، والعرب من قبلهم . لن يتمكنوا في الأوس . هائل
 الحب الذي يتصحر في طوطي الذي كلنا يتنازع شعيراته . ولكن ،
 ونقرر . لن نلأنا بين الوطن حتى اختلقت أصوته . وانكسرت ، هذا الذي
 الحاصف ديون شمه يحضره . وبدلاً من الموت تطلع نعمة في سماء
 الجزائر . ويحضر الأعظم يأسكون على المقاعد . والأبواب المفتوحة . الاستبداد
 الجزائر . غداً انهم الحرب الثانية التي كان يلترزوا في مقبعها يديون
 شراب عن أن يلهم أجزائهم كما . ويتدافع القلائق والعمال ويصيح
 انقلاب والبنات ويكف الجميع يوم النصر لا لغرباً وبعثاً . واه
 الجزائر أيضاً . حيث تنكح رصاصه الضحية شام ، وما أشد القبح
 على المظاهرة السنوية التي خرجت في الإحباط في بين القصرين .

قريب عائلة كروا ١٩١٩ فأطلق حلب جنود الاحتلال يصابهم قذائف سقطت
 « ففى » شهيداً ولكن جنود الاحتلال الفرنسي في الجزائر كانوا قد
 جردوا الشعب من سلاحه في المسجد ، فوجهته عليهم اسلحتهم بالكرامى
 والرجاجات وأضواء المشجور ، وقد خرج حامل الفلج ، ويقطع يفتش الشارع
 الرئيسى وهو يطلق النار على الأسماء الوطنية فلا يبقى هناك باب مفتوح « أسطر الفولكلور
 أوسمهم وأسديهم في الأسماء الوطنية فلا يبقى هناك باب مفتوح « أسطر الفولكلور
 على صورة نجمة في إظهاره الذى لا يتجزأ من هذه تجربة أواله الصلوة
 وحفظها في يوم النصر على قناز به نبوس فرنسا بأقدام جديدة على الإحياء
 وأسرية والمناولة ، ونخرج النارية لسانها من ثم هرسى مدخرة من النصر « لا حاجة
 بنا إلى التلويح هنا « أسهم لا يهدود إلا القوة أسهم بجانب إلى حتر جديد »
 وتجميع شريف من جديد عند حجة لتفريق بعض في الاجتماعات الرئيسية الأوجه
 منها كفى كعد شتاف الأربعة قد يزال في المسح ، وكأساً « نجمة » القاء
 إن ما فرقه بالأسف هو بيته الذى يرفقه اليوم ولكن الأسف كان
 قرأاً من السكين « ولوم لده بعد « لوم يفر الاجتماع بخدم القدم بعض
 نجمة « نجمة للتربية نجمة ريز البطولة في « قنارية بطولية التي أنشئت
 بعداً جديداً بدلاً للام من مايو ٩٤٥ بصرأ إنهم قد اندلج ويخرج جيداً
 « خزانة جنب الجديد

وهكذا بدأ كاتبه ياسين رواية « كلوحة تجرب يدية » في بداية حلقه «
 وشيئاً يتوهم بأنه متفكر يبدأ تجربته حول حقد قابل للتطوير ، وكان القصة
 لا قصة « ما » لأنه يترك تجليات التجربة من بسمطة مستويات ، إلى أن تتحول
 في إحدى مراحل إلى مركب جديد يتطور بدوره إلى « ما هو أكثر تركباً
 فاعراضاً في بنائها مجموعة مستويات بعضى لكون بعض من أقل درجات البساطة
 إلى أعلى درجات التركيب « على كل مستوى قد يرى نفس الأسماء والأحداث
 وأحياناً « أي لنا في كل فصل من قصيدة نلقى نفس الإطار العام ولكن
 لاستطاعت لزمى بين كل مستوى وآخر هو مصدر فروبه الجديدة و كل

معنى حى متكامل الرأى عند الحكم الأسمى لى وزى واجده الخاصة لأدق
 بصريات والتفصيل ، وأكبر للكمالات وأكثرها تنسيقاً وهذا ما كان يتسبب
 فى خلط لا جد له للقراءة غير المصورة ، إن هذا يظن بأنه لأجل وحدة أن فصلاً
 واحداً يقضى عن بقية المصور ، ما دامت « حسب هناك بقية » لتفصيص تروى
 أو لأحداث تنوون . فقد يلجأ الفن إلى أقصى محرم الإثم فيلصق أو الأمور
 قد احتلج على الكاتب ولم يجد غير بين فصل وتنو وزى . يتعدى قراءة
 مثالية لى أياً قده واسطة تروى شخصيات أخرى ، « كل » من منطق
 خاص ، ولكن لا . . . إن كاتب يصير وهو يحسم بجر لى حبه الطبع
 كان أمراً ، ما يكون عند المثال والموسيقى من يد « الخامس » متناه القيد
 كان من البداية قد أجمع ألا « يقصر » شيئاً ولا فمن وأرضى بأشياء وأشياء
 فلم يصح لأصوب الرواية . وإذا اتبع أسلوب التحدث والتلم هو يغرب
 ضريته لأجل . . . تغير زوايل ولا بنية موسيقية . فتشكل السواء يز يديه على
 محور معين يلخص التمرى فى مهادها الأولى ثم تنوون الفرباب فلا « تكمل »
 لتفكير وزى أزيد حفاً وتبقى أحاده . أيس هناك شيط واسط يجد من الفصير
 لأجل لى الفصل الأكبر فى « وحدة » . « هذا هناك مجموعة حيرط تنقل ، الكامل
 من فصل لى كثر قد يد فى الطريق غريباً أو آخر . ولكن لهم ما يحدث
 لما هو « تدب من وضع على وضع كلما انفصلت دورتها بالتجربة أو
 الشخصية . أى كلما انصبب بأزمات التسي وأزمات لتعلق فى الرواية . والملك
 قد ينتبه على الأمر لسياً وتصور أن ما أمامنا هو « قلائد ملك » أو روح
 من « اندامى الدهن » أو « فذكريات » . ولكن الخطبة أن الخلق
 لا يرجع « ب مطلقاً إلى الرواة . إنه وهو يستعصر لى شيئاً أحياناً قدرة
 لى يؤكد على « توجد وحضور » هذه الأحداث لآخيه لى قلب الرض المعاصر
 وقد يشبه علينا الأمر لحياناً وتصور أن ما أمامنا هو « ستم » يتشوق فيه صبحه
 استقبل . ولكن الخطبة أن الموقف لا « يستدعى » مطلقاً لى المستعمل .
 إنه وهو يستعصر لى شيئاً بعد الأم يحدث لى يؤكد على « تواجد وحضور »

محققين و قلب المحاصر وتلك هي بهاد نجمة اينة قلوب المرأة العربية
 وحشيق المشاة الكريمة ، وهي الامداد التي تصوح بنا لما نركب في صورته لظلاله
 فيما تصوخ لنا قلبه الشحيات صورته القسية وبين الزمان نطلق - نجمة -
 والزمك القسي ، الأخضر وزيد ووراد ومصطفى ، صراع وشاهل والشماع نجمة
 دينا في الثامن من مايو ١٩٤٥ وعكسها آياماً وحناناً في صورة الميول الميود
 وينجس دوماً في ثوبه الجزائر الدائمة ذاك في الثورة هي « روح » البغائر ،
 هي الجوزاء والمرأة المتوحشة ، هي « نجمة » ومن هنا كانت هذه الرواية
 الكبيرة هي الاينة اليك للجزائر بمعناها الأكثر شمولاً وعمقاً ، فقد جسدت
 في محتاج مستوياتها البسيطة والفكرية مراحل الدلائل الأكثر اتقن عائد هذه
 الوطن برفقة أعظم أجياله حتى الإحلال فيقول أدب القاسم سعد الله في كتابه
 السابق : إن يقطرهم تعيد في أغلب الأحيان إلى الصالح ومفاهيم والثقافة
 الفرنسية ، هذا أسبق من التمتع بهم أن تركوها ويموتوا إلى الماضي الذي
 عاينوا الإصعاد عنه تحشاً مع القرب للمعبرين ولكن مستعجل عليهم في نفس
 الوقت أن يصفوا علاقاتهم بالملم طفراتهم وشبابهم ونزاجهم الثقافي للشعبي .
 وذلك هي المهمة التي أعجزها كافي يمين في الأدب الجزائري ، فلم تكتب فيه
 الدماء القديمة ولم تكتب عليه الدماء الجديدة ، وإنما موازياً في شرايته موازياً حاداً
 مرراً ووثلاً ، بعد صراع حائل وتفاعل حيق وانفراج شامل ولذلك يظهر البعد
 الإنساني في نجمة كما لم يتوفر في عمل أدبي جزائري من قبل ، ولكن البعد القوي
 هو وكبرتها التي لم تترسخ عنها أما البعد الإنساني فيكتبه وضوحاً أن جعل
 الإثني من الفلاحين والعاملين والفنيين الثوريين الشجاعة إلى حرية الرعية في الرواية
 حتى أنها تصبح من نوع رواية « جبل الثورة » في عتايين مهمل النساء الذي صير
 عنه مائة بهاد وقد تفرغ هذه الأبطال الثلاثة مهمل دساس مائة كثرزوا سعاد
 خضر أن تكون في كتابها « الأدب الجزائري المعاصر » ، لقد تهي كتاب يسمي
 بالثورة والحرارة ويصف بشاعة حروب الإثارة وعباءات الشجاعة ديمر عن
 آمال وآلام شعبه بقوة لم يستطع أحد غيره أن يعبر بها .

يستعبد الروايات الثلاث ، فوجد حبيب ومالك حسانا وكاتب يأسف ،
 إلا ما فوجئ أكثر بجمال من غيرها للتذكير التي أحمرحها و هذا الفصل ، حتى أنه
 على الرغم من أن القصة هي القصة الأسبوع للرجل الروائي في الجزائر
 فإن هناك ثلاثة اتجاهات مختلفة تم عن رمز البطولة في القصة ، أبرز لونه ، أحدها
 حسب النقاد النقدية الكهيلة ، والآخر ينسب للنقاد الجديدة الراخنة ، وثالث
 يخرج من جهة وثالث ولكن الرأية الجزائرية لا تلتصق عند هذه الحدود
 فهناك أدباء كبار لم يكتبوا يوماً عن المشاركة في العمل الوطني نصلاً وثناً حتى
 سقط أسلحتهم شهيداً ضد المحتل الصهيوني ، هو محمد العربي ، ولقد كان نتاجه الأدبي
 ويهتف إليه مع هؤلاء من في إلقاء التراث الجزائري وبخاصة الشعر البربري
 والأدب الشعبي للبرشل من أكبر الجهود المصنية بناء ثقافة جزائرية جديدة

القسم الثاني

—

المصطلح السادس

إدانة البطولة في مسرح المقاومة

يكاد مسرح المقاومة أن يكون شكلاً مستقلاً من أشكال التعبير الدرامي ، فهو في معظمه . لا يخضع لتقسيم الأسفل إلى تراجمية وكيفية ولا يصح كذلك لتصنيف الحديث مسبقاً الذي يصوبه إلى الشجرتين الكبيرتين شخصياتاً جديدة وفروغاً مثل ايدوادم والفودين والمسرح للفن المسرح السباعي وأخيراً مسرح الحب . إذ غير ذلك من «سمرامه هرج عينا الشار ويتروكو الكذب المسرحي منذ نشأته إلى الآن» فلا ريب أن مسرح المقاومة قد ألبس الكثير من طلم الأشكال جديدة ، ولكنه يكاد في تصويره أن يصف بمسألة جوهرية تشغل به . وإنما تقتضيه - عن رغبة أشكال التعبير الدرامي

والقانون في ذاتها مسرح جيد قويم ، هذا كانه يظهره تحفة درامية لأنها لا تم دسعل لغات الإنسانية وإن تكرر بها طغيان بالقطع نيك خامه درجيدة لجسد مائة ، الاقسام « ، ولأنها لا تم بهي مطلقين دوا كان أحدهم هو التكرار والتكرار هو الفر ينهي بهما لذلك إذ تصاد الخبر لا ليس به . طلب بالقطع ليست عامة منهجية ولكن مسرح المقاومة يستعبر من العالم التراجيدي بعض قسياه « كما يستعبر من الملحمية بعضاً من دلالاتها فهو يتبنى فكرة « الاتصال النهائي » على مستوى المسرح وفي نكس الطور وهكذا يصرب من «إدانة الملحمية وهو يتبنى فكرة « العامة » حل مستوى القره وفي لمسى القصير وهكذا يقترب من هذا التراجيدي لأبطال المقاومة قد يروون حتى أن كثر مقاصدهم تصاداً ما ، ولكنهم يتقنون وهم على « الجين » من هذا الانتصار وهم في ذلك من «إدانة» «الفرق» التي تكاد تتجود بهم إلى الأمطورة الرومانسية فالاستشهاد هنا هو السرد الفترق في شخصيه المقاومة والاستشهاد

هو احتياق هيئة جديدة بدلاً من قديمة فديهم ، هي طريق الموت ، فذلك كان الموت في مسرح المفارقة ليس موتاً متقدراً كما هو الحال في التراجيديات ، ليس موتاً محتملاً ولكنه كذلك ليس موتاً اختيارياً كما هو الحال في الفلسفة وهو بعيد شك ليس موتاً بالصلابة البلية كما هو الحال في مسرح اللاهوتيون وعلى قضية « الموت والقيامة » هي محور أزمة البطولة في مسرح المفارقة فالتقريب حقيقته بشرية حافية كالهيئة تماماً ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطق الجدل الذي يعود على مسرح المفارقة ، ظن أنها كذلك كذلك لا يصحح المفارقة مجرد « علمية » كونها فيها يمدى لتشخيصه يسوف يتضح لنا في بعد أن لفافة ليست مجرد مناسبة ، وإنما هي إحدى صفات الوجود الإنساني التي لا تقل أهمية عن الحياة والموت . ولكنها حقيقة غريبة — كالشيء إلى الذي بهيذ : أمة ولا اتصال لا تعرف ما هو ، وكيف كان ذلك ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطق أبطال المفارقة الذين لا يبدأون ، الفصل : في حياتهم حل ضوء « القدر المكتوب » أو « سر الأسرار » ، لأن التشاك ليس متصفاً من عناصر وجودهم وإنما القدر هو المصير الذي يترك هذا الوجود والوجود حقيقة واحدة لا مفر منها ، ولكن هذه الحقيقة ليست هي منطق التشخيص في مسرح المفارقة لأن فعلها ليس متمركزاً من « قوة هاب » هي القدر المكتوب أو لغة الأقدار وليس استجابة معرفه كلمة الخلق والمصادفة

موت في مسرح المفارقة هو موت « اضطراري » يقطع لفافة الاحتمال لا للمصير ولا للمصادفات وهو موت محقق يرتبط بالأرض والفجوة . وهي ما نسبها بالاستشهاد ، ولكنه ليس موتاً « شخصياً » فقد يصيب هذا أو ذاك من الأفراد ، وير لا يصيب الموت لا يتغير نعمة له حاش ، ومن أصداء الموت لا يتغير من الآخرين الأشياء أنه قد مات لأن حقيقة الحياة والموت هي نفس الحركة لا تمنع والمتقابلة علم الحاشية أو كنهه الغرابة ، وبها لا تجعل منه بطلاة ترميزية ولا ترميزاً مفهوماً غير بها وإنما تمنحه علم التشاؤم : « الشيء الوحيد إلى جهة جديدة بدلاً من قديمة القديمة

والاستشهاد القريب ما يكون إلى الرزية الصوفية . وهي رزية بغيية واضحة لا ليس فيه ولا غموض . وبإبرغم من أن الشهيد لا يسمى شهيداً إلا بوجه . إلا أنه بما عمره به يمكن تسميته « روح الاستشهاد » وهي الروح التي تنسحب إلى المقاومة وهو مهم مقدماً لأن الموت أرجح الإحتمالات . ولكنه حينئذ لا يكون النصر لا يدل على الموت وحياتاً المثل للموت ربما . والنصر للمجموع حصاً فالنصر هنا عما يحصل بالمستقبل من نعمة الزمان ، وبالأرض من ناسية المكان ، وبالجسم من ناحية الإنسان . ذلك فهو « رزية » لذلك هي إيمان عميق وبصورة منبهة الثمانيه تقريده من ساحة المجلس ولكن « التخليد » ليست حلقاً هي مرحلة استباق الحتم هي الواقع في هذه وجيزة مثل سيرة القصة الحديثة، أو قبل تحويل علم إلى واقع جديد . بآلية الخطوة في « شرح لقائمة هي هذا الصراع بين الواقع والحلم أو هي حب الصراع بين القيم . وإذا كان الشهيد بصورة عامة هو الإنسان « من أجل » فهو المفاضل الذي هو الشهيد « من أجل الأرض » « المقاومة الوطنية ترتبط في طريق تهادتها بين الحق وهذه القيمة » « كلهم سوى يعود من المظلمات الرومانسية أو مطلقاً لعدم الوجود . يمدحها عن الدين أمام كل « العلم » تدعى هو العلم الوحداني الذي يصره المؤمن في ظل الكنيسة التي هي مدبرها خلق الله على الأرض . يمدحها عن الشيوعية أيام كانت المنازلة والقيمية هي القيم التي يعتد بها المؤمن في ظل هذه . وبجسديتي إن « حرية الإنسان في أرضه » هي قضية المناضل الوطني أو الشهيد الحديث الذي ولدته انثقافات « القومية » « يار » حركة التطور التاريخي

وإذا كان تصور الأرض « هو القبح » فمقرب من أن يكون رزية صوفية عند بطل المذهب . فإن المقاومة في ذاتها ليست مطلقاً في المطلق . هي ليست دافعاً عن مطلق صدق كالعن كذا أنها ليست دافعاً هي معتقد أرضي كالعري وإلى المقاومة « حركة » نسبية « لها حيز التعبير عن ارتباطها بالأرض والإنسان والطبيعة » وكلها عناصر « سيده » « زياد » السحب والإيجاب والحد والحز والتبد

ويجذب. وبين اليمين الصبي حذو الناضل وجذبة لقارة أو سية حركها
 نيزر على القود أزيه البطولة « التي يمسده المسرح أكثر من أي في آخرنا
 قسمة المقاومة بالتصير فالرواء تبلور رجور البطولة والكفر يتلور صورها
 أن المسرح فهو اتحاد السيد بين الفنون من نون « الأزيه » وهي الأزيه التي
 أوجرت مضمونها فيا سوي ، وقلت بها يست أزيه ترميمية تصاد للبطولة فيها
 من الانقسام وحمية السقوط . وليست أزيه ملحمية يجر للبطولة فيها من يمثل
 كبر المثل في مواجهة الشر المظلم ، والانتصار فيها على هو الآخر لأن أزيه
 البطولة في مسرح المقاومة لا تبلور في مواجهة المثل المميت ، وإنما تقدم ملك
 التناقض الأصيل بين يقب الرزية رسية المقاومة . وذاك كان يمثل المقاومة
 وحده هو « المثل » السيد « بين بقية الأبطال » لأنه لا يكفر عن خطية
 ارتكبا كما هو الأمر في المثل الترميمي ، ولأنه لا يهمل الموتى حسب
 كما هو الأمر في المثل الملقى . إن « المثل » السيد « يعش وبحث لا يسطر
 المثل في قضية سية في جوهره وإن ارتد ثباته « الحق المطلق في تحرير
 الأرض » ذلك هو قضية الحقيقة التي تعتمد حركة استبدالها على مسألة
 لا تنهي من السيد . وذلك أيضاً هي أزيه البطولة في مسرح المقاومة

ولتصير الدرامي في هذه الأزيه يتحدد مسارات مختلفة ، ولكنها كلها جميعاً
 في نقطة واحدة هي أن المذهب الدرامي من ناحية والشخصية الرئيسية من ناحية
 أخرى هما مبدأ الأبنس الموضح لبناء المسرحي . ولتحدد الدرامي في مسرح
 المقاومة مهما تعددت رواها ، هو ثلاث متبادلة الاتصال . ثلث يترجأ
 القوي المصارعين . والثالث دعماً هو قلبه الأرض التي يتكلم عليها كلامهم
 وليست الأحداث بعد ذلك إلا حركة الصراع بين القوي التي ينادي من خلال
 هذه الحركة ما يسمى بالشخصية الرئيسية . ليس شرطاً أن تكون هذه الشخصية
 من هذا الفريق أو ذاك ، وإنما الشرط هو وعاء الفريق بحيث يمسد الطريق
 في تحرير أرضه ويهي « للفعل » فلازم تجسيد هذا الإيمان فيا يسمى بالمقاومة
 ويحدد أشكال المقاومة محدداً مدهلاً سواء ما عرفه حركات التمرد الوطني

٤. مثلاً ظهور التوريات في الآن - أو ما يقتضي منه شيك الفنان ولكننا نتوعد جميعها في تجسيد قديم ، الحزينة ، ومحاولة تسويدها على هيئة الأسرافي واليهودية وبالرغم من كانه الطلال الاجتماعية التي تتناول هنا أو هناك في اعتبار الشخصية أو محدثه ، وتبينها من زوايا أخرى وهي هيئة الإنسان ، فإنه تظل الشهادة « بالأرض » بمثابة الوطء الخائف - هي مركز المداورة في الصراع بين الحرية واليهودية . ولقد سمعنا هيئة التجسيد المسرحي في إطار « الصراع الفكري » أو في إطار « الصراع الدموي » ، وقد ألم في إطار « العرض التاريخي » أو في إطار « الواقع المتغير » أو كذلك يمكن تسميم اليهوية على مجموعته من البشر معاً في تفصيل في فرد واحد . ويمكن التماس أن يبرز إلى الجبهة جبل أو خالد من صور - ولكن تظل الكلمة « هي المحور الذي يسبح الكتاب من حوله » المحدث ، وتكون من خلاله « التفصيل »

يرى بما اعتدنا على ضوئه المصحح للتاريخي بل تطور السيات الخاصة بمسرح المقاومة - والتي نجعل منه أو نكاد مسرحاً مستقلاً بين أشكال التعبير الفكري ومن هذا الزاوية وحدها تتقدم مسرحية برنارد شو « القنبلة جرد » على بقية الأعمال التي عالجتها هذه القضية لأنها تتناول المسائل الأولى في بلاد الصكرة القوم فهي لسبب تعجب هذه المقاومة القومية الباكورة ضد الاحتلال البريطاني ، لأن هذا الاحتلال في ظل الباطنية الكاثوليكية التي ترمي في « العالم الخبيث » كنيسة مسخرة م يكن في نفس الخطير الذي أحاطته الصور التالية للاستعمار وهو المعنى الذي كتبه البشرية منذ أن وصلت في وجدان فكرة « الزمن » بدلاً من الدين . ولعل هذا هو الوضع الذي كان يحذر برنارد شو « جيان حارك » - أحد رسل القوي الأوروبي - بوجاً - طولة المقاومة الوطنية ، وقوله أيضاً في القامع الثاني لأن يحذر بداية القرن الماضي عصرنا نجرى في أحداث تاريخ ولأول مرة يصطلح الباحث على يمكن أن يد تناقضاً في شطرنج جان فاولك ، هو أن « الكاثوليكية التي تتلوه وحدها من أحداث القنبلة ككاري

وإسبريس ، فربما في نفس الوقت في رائلة الفضال ضد الإنجليز وإخراجهم من «أرض البطون» قرب وأعلى أن يراود شو كان وصياً بها التناقص ، بل جعل منه إقطاعاً خفياً للشعبية طبعه وراء يردو نقطة «يرتفعانديه» كثيراً على أقواله المروءات والكاثوليك والاب ، وفي نقطة المروءة حديثاً للرواء الفكري الذي قام يؤثر بتعريفه على الحركة القومية البازغة ويبدو واضحاً على جان دارك أنها بالبرغم من تلقيا الوحي من شعبيات الكنيسة الكاثوليكية ، وبالبرغم من شعبه لأهداف ثوب الكهنة الكاثوليك ، وبالبرغم من مسكنها وإصرارها على أنها من دعايا الباب والكنيسة ، إلا أن جعل المروءة يساوي ربحاً فضلاً في القول بأن الخلافة بين الإنسان والله ليست بحاجة إلى وسيط ، وهذا به المبرورساتية وجمهورها الأصلي ، أما معانيها المصنوعة مع دقائق جرس شكائيتها فهو تقرب ما يكون في المروءة المصونة أو نفس الذي للمشهد به روح الاستشهاد أن يكون سرمة المصونة حقاً الهية ، وخلق أن جاد ما يفسر لنا حساس الأساقفة الكاثوليك في طرد جان دارك من حظيرة الكنيسة ، وتسميتها مدونة سلطة الزنية ، بل إلى أحد قدسوسه الإنجليز م ينتظر الإبداء من الإجهادات الفكرية قبل تنفيذ الحكم مسلطاً إلى بخود حيث كانت المنصة قد أعيد بناءها لخدمة الإسرافها في رحلات الكنيسة زعمياً أنها لا تشرط على حداثها على الفتاة ، ولكنها استطاعت السلطة الإنجليزية أن تضم التواضع الفرنسي جيداً إلى جنب مع تجميعها في حكم على جان بدونه ، رفاً ، ولهم الخطب المروءة التي في الهبة إلى الكاثوليكية الفرنسية وقصداً لأنها تدين قتلاء باثوندكلا ، والمسيحية الإنجليزية وتحتل لأنها تدين الفتاة تلوامة اليهود الإنجليزية على أرض فرنسا ، ولكن الجامعة وكثرة من «استغفاره» جان دارك فداء ، «للفكرة القومية» سواء ارتدت هذه الفكرة سيجاً حديثاً أو سيباً ، فإن رواها الأصيل هو «المقاومة البطانية»

وسرعان ما يندرج شو مكتوبة من سبيل مشاهد ، لولا أن جان مع دوتير سلكهم لثقة إلى شك في استطادته في التوجه إلى في العهد لتخليص أوريان من الإنجليز وتوجهه سلكاً على البلاد في كاتدرائية «ديس» وبيها بدسلي أسد

الفرس هازلاً من « المبراة » التي تصور أنه بالإمكان استخراج الإنجليز يحتاج
 جميع يقيفاً ١٠ لهم رجال مثلاً على أية حال . مشكلة حينئذ هي هل يمكن
 ولكنهم أحاطواهم بالأدب الخاص بهم كإنجلترا لهم خاصة بهم . وفي بعض
 تعلق من انحصارهم للبلاد . فربما يفكر في ذلك الذي سيحدث من
 وراء الحدود التي يفرضها على الأمريكان والبريطانيين . والمشهد الثاني هو الذي مع
 شارك في العهد الذي يسمح لنا بعد شعاب جديدة كأول عزق للحرر بينهما لأن
 كركنتي-ليني-الهند وكنتشي السيف وتوجه إلى أورليان . والمشهد الرابع هو الذي مع
 القائد هو عند تشاملي؟ حضوره من هو البراد . وعند وصوله نحو كند الرياح
 في اتجاه الغرب حيث الطريق إلى الحركة . وتكاد هذه المشاهد الثلاثة أن تتكامل
 فيما بينها حتى نجر بصورها في فصل مستقل مما يستلزم من أحداث . وهو الفصل
 الذي تتلوه فيه شخصية جان تورا بعيد إلى لاندان الأبعاد التاريخية للمادة
 التي اعتد على «لأنا» أنها سميت أمواتاً تسمى إلى طرف الإنجليز من فرنسا
 على مهلة طويلة كتب شو حد حفر السرية لأول مرة . كان أو يتناول مقدمة
 بهذا هذه الشخصية تحليلاً بنفسه مبرراً . كان يفكر في واقع الأمر رؤية
 الفناء خلال حياة الخلق الشخصية التاريخية . فلهذا أن برنارد شو كتب يعني
 في الكثير أن يسمح لمجري يكاملها هذه البنية التاريخية التي تتجلى بسهولة
 رئيسية في شخصية جان تارك . فلهذا لم يلق حب لقاب « القديسة » الذي خلصه
 على نفسها ثم خلصه عنها الكنيسة الكاثوليكية بعد إعرافها خمسة مائة . ولكن
 شو يتناول هذه الحالة من القديسة استقلالاً فنياً محضاً . في كمبرل موضوعي
 للفرقة المسرحية الليفية أو بأمه بروج الإحتياط التي يتعد الشخصيه
 إلى الجنوب فلا يصبح مفاجأة . بل غاية متوقعة تتجلى حياتها فضاء بل تنمو
 هذه الحياة آسباً وكأها بصال من أجل . فوب . لأن لونه في ذاته يكتسبه
 معنى جديداً عندما هو كونه مجرد « عدم » بل الصبي تماماً . بل بعد
 الحرة في القيمة الشخصية الباقية بعد انقضاء الوجود الشخصي « الفشل » الذي
 يجذب فيه قبل الغرب . وأتية الفشل إذا . كما هو الحال في جان دالوك

تأثيره منذ أن يحمل أسماء المبتلة ، منذ أن يلقى الرسالة بصورة جاهزة
 وهي كلمة حيازة مع « الرزيا » وسبانه مع « المواقف » في وقت واحد ، وفي الأثرية
 التي تنسب بانتهاء الوجود الشخص المبتل إلى يومه هذه الأثرية على هذا
 النحو من مصدر الانساق في بناء الشخصية ، على خلاف أية أثار أخرى
 من شأن أن تكون مصفراً للتألف والاندماج في مكان شخصية
 وذلك كاتبة مبهمة براد شم في المجمع الأول من مسرحيته أن يلزم هذا للتألف
 تحكم في شخصه جاز - بين إردو أوزب الروسية المصفاة العور في نصها ،
 وهي الأثرية التي تعيد رجلاً واقعياً هو العمل السياسي المتأخر لإجلاء العمل
 لأخصى وبين إردو الأثرية الكمال في شخصيتها البرامية والإساق
 هو من زادة رئيسة تسير ، الكمال الواسع الفيلق بين مختلف عناصر تكوين
 الفنى والبيئية ولا تعاقب بأية حرة من الصور توتراً أو نقصاً ، ويركز
 براد شو في لقاءات الثلاثة عاكس المثلثة التي سكبها ويل العهد وقائد المبادئ
 المختلطة على هذه النقطة تركيزاً واضحاً يعني بأن هذا هو جوهر الشخصية
 جوهر البطولة المبتلة كل البعد من أن تكون بطولة تراجمية متلذذ متحاب
 لا حصرها واجهته جاز في بيها التي كاد سيده وإصبع أن يقتلها غوراً ، وفي
 قصر بطاكن الذي رفض أن يقاها ، ويقدحها مرة تلو الأخرى بتسليمها إلى
 بالبحا ، وعند الشاهن الذي اختار الفتاة شبيهاً غاية الصعوبة لا يستطيع أن
 يقدم لها عروناً مهما كانت مبهمة ، وعلى الشاهن مع القائد الذي يعجز عن الرجوع أو
 تصوره غرباً ولكن هذه الكتابات لا تشكل « أثرية » الشخصية ، بها الديكور
 الذي تصوره خلاله صفاة المبهمة ثمة الأثرية هيبة حقاً من سيده كذا التصور
 غير التي يتولى بانها ثمة تبدأ الأثرية بحسب يوافق حاكم على رؤسها إلى
 ويل العهد ويغفر دجانيته الفافر وتبدأ الأثرية بين يواثق ويل العهد على إرساها
 بل القائد بعد أن اكتشفت وجوهه وهم هيته الرية وتصيب حاشيته على شباب
 جسم آخر ريف عليها شخصيته الحقيقية ، وتبدأ الأثرية بين يواثق القائد البحري
 على تطهير أولياد وتصورك الريح غرباً مع رادق الحروب أي أن الأثرية تبدأ

حين تعلب الرقوبه واليدع ، غير يمكن الإيمان بالقيمة المحيطة أن يمول
 للغير تنقل معتقد ، ذات آل لمحبة الرقوبه على الواقع وانتقال المحب من مكانه
 ليس إلا إيماناً بتجسيد الأوتة حقيقي أوتة استبداد الواقع بالرقوبه امتداداً
 باقياً يحيط بظهور الأوتة إلى ما بعد في القسم الثاني من الفلسفة وهو أيضاً
 يتكون من ثلاثة مفاهيم ،

فالمفهوم الرابع هو كما « بين السلطة الإنجليزية والكنيسة الفرنسية » وهو الثاني
 الذي يبعد فيه برنارد شو وأيه ليه تشكيل الحكمة التي تقسم برنارد جاد مارك
 من ناحية إدراكه في الصراع بين الفكر الحقيقي والفكر العالمي من ناحية أخرى
 ويؤكد هذا المفهوم أن يقتصر على شخصيتين رئيسيتين هما النبل الإنجليزي
 وريدك والأسقف الفرنسي كوشيب « فالشخصية الثالثة قلبي الإنجليزي ليست
 إلا معضداً متطرفاً بشخصية اللورد » ولقد يرجع شو في فهمه التناقض شبه
 التام في العلاقة بين اللورد والأسقف ، والاتفاق الأكسل الذي يسمونه
 فالتناقض يبدأ في اللحظة التي يرى فيها اللورد « وحدهم » المدراء بين الواقع
 الذي يجب أن يتم تغير وتغيير وهو كان كمشوقاً « بين الأسقف بين في الإصدار
 عملاً من أعمال السلطة الزمنية لا علاقة له به » وإنما هو يكتفي بمفهوم مسطحة
 أرضية إلى قد ينفرد الفتاة من الكنيسة فتتولد تلقائياً إلى متعة الإحراق
 ولكن هذه الأمثلة في ذات لا شأن له بها إنه لا يحب نفسه أو يفت محبة
 مهلاً وجان من مبادئ المسيح الدين كما جبريت السلطة الزمنية محلة في
 مفاهيم الرومانس – بيلاطس البنطى – ولكن بعد ، بدوره ضلي شبه متبرأ من
 دم « جاد النار » وكنهم المسيح فكذلك أراد كوشيب أن يكون أو أراد له
 القضاء في واقع الأمر قريباً من شخصية الحاكم الرومانس بعيداً عن موقف
 رؤساء الكنيسة اليوم « على أن التناقض له بداية سواء بين الحب واليهود والإمبراطورية
 الرومانس عند هانك المسيح أو بين السعد الإنجليزي والكاثوليكية الفرنسية
 عند جاد جان » هو تناقض شبه ثانوي « الموقف الأصلي والأشمل هو
 « الانقسام » حول الخطر من المسيح وجان دارك إلى جاد جان فإن الاتفاق

يأتي من «وحدة العلم المسيحي» التي يمارسها البابا والبيلايه جميعاً هكذا نطق
 القورد واريت حريرة «النام» لا يستطيعون أن يعمروا سيدمين في وطن واحد
 فإذا هم تجرلوا في بلاد جديدة يوحدهم عقل على سلطة أسرار الإقطاع القديم ،
 وعلى سلطة الكنيسة السلام «وفقاً لهذا التصور فإن سلوكه جاء من وجهة نظر
 القورد الإنجليك من شأنه «أنه يدمر الكتيان الاجتماعية للعالم المسيحي
 «بما حرقه مكررة للقضاء على الأوستقراطية» أما كوشود بالرحم من كل
 محاولاته ليعود لأصلاً عادلاً مندوباً عن المهارة لا حاكماً باسم الإنجليز فإنه يسعى
 إلى أن يسأل القورد «ألا يستطيع أن يستعيد علاقاتنا في مواجهة منو مشيردة ؟»
 والقدور غفرله أو المنزلاء جاء حين يدمر بطور الإنجليز من أرض فرنسا
 إنما نحن في رأى الإسماعيل «طول البلاد وخرقها حيث يتكلم الناس الفرنسية
 جندنا أن التناطون بالفرنسية هم قد يصممهم الكتيان المقدس بأنهم لغة واحدة
 في وصلت إلى شعب أن يسمى هذا الخراب من جوانبه ينتقل قومة فليس في
 استطاع أن نجد اسماً أفضل «كل ما أستطيع قوله هو أن الشكوة ضد
 الكاثوليكية في العصور الكاثوليكية عبرت عن فكرة واحدة فقط ،
 هي فكرة نسيج «فإن أت نسب هذه المشكلة إلى أم وشعوب ذلك تنزع
 لشيوخ «بما يرفع واريت راية الانكسار على حصنه بوقبيلان» انقلنا إذن
 منو أنت حرق أنصار البريستاتية «وعلى» ألا حرق أنصار القوية »

على أن المفيد الشواهد هو مشهد انحصار جهاد و«الامة» الفرنسية في
 موصه أوروبا «وما من ذي شغل مذكاً على البلاد» ولكننا نحس صغير
 حيث يصرى في عهد رفاة السلاح بل في عيني نطق المروج تراً في كاتولانية
 «وايس» كما تبأت جهاد منذ البداية «هذه النير يطلب إليها أن تكون
 أسرى وتعضلي مشكورة بالعودة إلى قريبا «وكل يستعج كذا الامانة
 تخبرهم عن مداعهم في كتابهم حتى بأيدي القديس» «كما قال لنا ذو
 غامراً ما يحدث من حول من هجمات وإشارات تكاد تتحول إلى تهديد ، يأمر
 بطرحنا قبل أن تراها المتحد المجهز به خارج الكاتدرائية لتلمس رديها »

عبر دواوينها فقد تحول أنصارها الذين انصرف لهم في لحظة النصر إلى خصوم - أعداء - لا يتم تصورياً مناصبها لهم على مقاعد النصر - ولكن ليس حق إلا مطلقاً - عداوتهم لأزمة التناقض بين الواقع وطريقا و مرحلة جديدة من تطوره جان، فلم يجد التناقض مقصوداً على العلاقة بينا وبين الإنجليز برزنا نمدى هذه مرحلة إذ التناقض بينها وبين حالة المقاومة الفرنسية أنفسهم المخطط ور - حوله بكتيبيد بأوريب - والتوزيع - من ثم يد - خطيبه الآن - اجتماعه - حاد من مسرح الإصدار - أن في شري الإنجليز ن - حاضره - لا - حاد - نود - التوزيع ولا ناقصاً - إن مهمب لم - لك - يد - و - يفي - مواصلة القتال - أما الخلل وأيامه غير - يد - - معاهدة - صبح - - بينهم وبين الإنجليز طريقاً - هائلاً - للتخلص - لأهم - بر - يد - موقعة أوريبان والنصر فيها - خطاً - - في - يود - ويصبح - يود - حاد - للرأي - مهمب - نمدت - دواين - الروية - الخالق - حاد - لا - يرى - مسألة - خطاً - من - السام - مصب - إلى - يرى - أن - الله - لا - يعمل - أجراً - حساب - أي - ربح - ولا - ثمة - عدوه - - ولكنه - من - الزوية - العسكرية - لا - يرى - في - استمرار - المعارك - إلا - شجبه - ويسند - حقيقة - هي - نظريته - أما - جان - التي - يفرط - أزمة - تطورتها - طوال - التقدم - الثاني - من - المرحلة - فلما - يرى - في - حده - المعلن - أو - حاد - مستلماً - لأمر - الواقع - لا - تجاوزاً - - فن - لتأدية - العسكرية - يرى - في - الشعب - - قوة - لا - تقهر - ولا - تكثر - شبح - بذلك - اليوم - الذي - « - رفض - فيه - فرنسا - لكم - وصباحكم - ان - يفتي - للهجوم - على - الإنجليز - منذ - أوريبان - لقد - أومدتم - الأرواب - لستم - من - مروج - وكان - الذين - يتبعون - هم - أهل - البلد - وعاة - النصر - قاتنهموا - الأبواب - وعلوكم - كيم - بكود - القتال - الشاد - - أما - من - ناحية - السام - فيها - كصرخ - قد - وجوههم - جميعاً - لا - نظراً - أن - في - استطاعتكم - أن - تفتي - بتوليكم - في - وحدة - إن - فرد - وحدة - وقد - وبعد - فأين - وسبق - أمام - وجهه - يمدى - في - ؟ - ولا - حل - إذ - هذه - الأزمة - التي - تطورت - بين - الأمر - الأزم - التي - تدوج - فيها - التناقض - فلم - يجد - مقصوداً - على - علاقتها - بالتصيب - الأجنبي - - ر - يد - تفتي - ذلك - إلى - علاقتها - بمقاة - وطنها - فلا - حل - إذن - سوى - بالتصيب - به - جان - من - أهمتي - أماني - - مستخرج - الآت - إلى - الباب - من - الناس - - وذلك

بالعبط مكاتب في الأمانة التي صاب بطيخة جاد في طريق المقاومة ، فقد أر
خرجت من لسانها هذه الكلمات التي ترتبط بمجرى المفاهيم وأبعد بها دون
لا مظهرها وانصر طرفها ، هذه الكلمات التي ترتبط على الفور بقيمة ، طباعة
لحديقة التي تريد جان أن تجعلها مكان القيمة القديمة الباتمة ، القيمة التي
بجانب الاستلال البرهاني والإقناع البرهني والكانتورية التي نطالها معا
هذه الكلمات هي التي أتت كافة الشوايح التي ترتبط جان بالآخرين فأمت
وسيلة لا يستطيع أن تصنع شيئا إلا فوجدهم موب فهد الذي يستطيع أن
يصنع شيئا من أجل وطنها شيئا يعجز عن رفاق الطريق الذين ساروا بخطوة
معها إلى أوربان فمماثلت أقدمهم في المقصود آخر الشرط وهكذا لكي
موتها « ضرورية اضطرارية » ليس قدرها مكتوبا ليس اختيارا شخصيا
وليس عينا في عبث ، وإنما جاء لجسدا لروح الاستشهاد التي حققه طويلا
في موارث المقاومة واستقرت أخيرا أمام مصابها في قاعة المحاكم

والشبه السدس هو مشهد المحاكم ، هي مشقة « المفارقة » التي كدتها
جان حينما صاب موب موتها الذي وصفه أوربان بأنه « ضرورة سياسية قد تكون
موتها ولكن لا مفر منها » موب الذي صفت الكتيبة حوله بإفلات الزهور
في صبر مصابها الذي حمد شر إلى إيراد ومقتولاهم رثاها عن « أداتها »
كما وصفوا رسائلها وبعد مشهد المحاكم هذا من أروع المشاهد التي عرفها
تاريخ مصر فقد عرفنا الأندلس القديم من أهل كتاب الفقه التي سويت
في أحياء كثيرة إلى متأخر للرفض والإرشاد منها تضمنت شكل « المصريح » وهي
الخير المطلق والشر المطلق مما كنه برنارد شر أراه ما أن تكون « عادلة »
و « موضوعية » فأخيا العصر أمانا وبنت التاريخ من مرقده لتعك كل شيء
في حكاية من العصر والتاريخ هكذا نزل لنا كوشوك عادلا من وجهة نظره
قد استفاد منها كافة أصايب التهذيب والإقناع بالعقول ولم يستخدم منها قد
أسلوب الإدمان والتهديد بيها لما لا دعوا إلى استخدام هذا الأسلوب حين
بلغ به المثل حد اليأس من التهمة فساملها إذا كتاب منحة الإحراق ثم

أحدثه . وعند بعض مشبهه لما كتبه بالمرحلية إلى أعلى ذكره التطور المرامي
 لا أن سمحت بجان دارك من «صيرها هيماً في يراي نهي» بلعد حتى إيهارت
 وأجلب ليطا ك تردع الحكمة وتوقيها على صنت الاستنكار تلك هي ضربة الفذاك
 لقدرة فتش الحياة بين جهات المحكمه التي ترهب ككل الرغبة في نظام
 «روح» جاز من جميع الخمران الكنسي . ولكنك تردع بنفس المقدار في
 خيولة دول أن يثمر هجسد «جان حل قيد الحياة السياسية و الوطننة»
 لذلك كان المهر من روحها وحسب يفسد في سجن مظهر مدني الحياة هو
 بمادة الفتية التي صاغ قربا الكاك موقف الكليمة حتى يمدح «هيمبرما»
 وترجع «سندما» ولكن جاز ذريعة التي اراء الفنان يسيدها «فلاح» أن يتركه
 على «بشرها» وأمام دقوت وصورها كصاته حيزات يذبح أو توسع
 دائماً في إظهارها «الإسلاف» م جان دارك هذه تفسد بروح الاستشهاد
 وقد استعاضة الرذيلة الصوفية البقية التلقم بحرفضاتها يقدم ثابت يتخطف
 صدى استنكارها وتفرقه إلى دارك لتتأثر في الهواء ، ثم تتقدم بقده ذات نحو
 منصة الإسراء ليقتل جسدها ويهيئ رضى قلبها لود أن تحم النار بعلامه
 الروح الباقية لتكمل نيران القلوب حتى يتم رجلاء آخر جندي دعت لهده
 الأرض الفرنسية وهكذا يتخلص جان من «أزمه» بطوبى يتجاوز الحقة
 بين ما هو آ في وعرضي وطريقاً به . هو بان وسبعين وثاب

وكان من الطبيعي أن تكون هذه «الفرقة» هي خاتم المسرحية . لأن البناء
 الذي اختاره برنارد شو منذ البداية ليس هو البناء الكلاسيكي الذي لا بد أن
 تخرج فيه أزياء البطل انفرجاً تدريجياً يسمى به إلى سطح الشعور جيداً كما
 يعكس عنده بدأ مرة أو شاهد المسرحية . قد كانت لمخاضه الثلاثة الأخيرة مثابة
 القسم الثاني للمسرحية ، وهو القسم الذي تبلور فيه الحدث بلوراً كاملاً وبإثبات
 لا يهوى أية إضافات عامة أو تفصيلية وأقبل الصاعل يربو الفصصية وأخذت
 صرخاً حيناً عندهم طويلاً الوقت ولكن المفكر في عقل برنارد شو قلب الفنان في
 وجدانه وراح يكتب مبدأً لغايتها قد يعطى الخائب الفاعل ولكنه يسمى

المعمل الطبي من أخطر خصائصه أي قدرته على استبدال قيمة يلتزم بها كانت النتائج ، فهذا كان المذهب إحدى مميزات العرب ، وهذا كانت البطولة في «أزمة» وأزمة التقه لا يحمل سوى الاستشهاد ولكن برافيد شو أراد أن يكثر عن «الخطأ التاريخي» كما تصوره بأن «الإنسانية» كما تصورها أيضاً قد أعادت خيار جيل على هو المصور حتى أصبحت عام ١٩٣٠ «العبية» مقرونة على الفوس في ظل الكنيسة الكاثوليكية وكان بطولها في حياجه إلى نظم اليه في الإقرار بقداسه ، أو كان هذه البطولة «التعبية» التاريخية التي جعلت من جيل «تارك» راجعة من «رسل» القوية الأولى ، كما قال شوقته في مقدماته الفصيلة عتبه إلى شطرس الكهنة حتى يعرف به الشعب الذي يحتش من له لقد صحن الفناء بتأليه هذا الخطير «النهاية» القومية المعلقة في الشهيد السابق منه ، وكانت لضعفه ثمةً عاليةً عند «شريعة» من الأمان التي ترددت على ألسنة بعض الشخصيات في هذه الفترة الأخيرة ، كما الفكرة التي جاءت على لسان كوشين في علم الأرواح «مستللاً» «أعني» هذا أنه لا بد من مسيح يعذب ويهلك في كل حين ليفد من لا يخلد من «أو» أو الفكرة التي شاطب «دب» روح يند ، لا «امر» السيف يمكن «ملاحة» إلى روحك ثم تعظم ، وأنت روح مرسة ، أو الفكرة التي كلف سار. وأكلاً لطيفاً جاء «صير» لأدعياء «مستولون» لألك حبيب «دب» عب البطولة التي نامو غمته

عقد الكلمات الحسنة أقرب إلى ما يسمى النقد هذه الأيام بلغة «المقدمات» «الدرسية» لم تكن بحاجة أصلاً إلى هذه «التمهيدية» التاريخية «الإيمانية» خاصة جاز التي نضجت في السيلك الدرامي معني مختلفاً عن المعنى الذي نصبت الكنيسة حتى وأعادت إليه اعتبارها ، إن عظمه جاز في عرق الكنيسة من أنها «مختبر» قائد يوم لأن تملح جود حيرت إلى أصوات القديسين ، وعظمه جاز في تاريخ الإنسانية من أنها بلغت من «الخطافية» حدًا «استحدثت» فيه رغم «مجيح» الكتب «البلبل» إلى صيرت الشعب فاهنبرك صوب الله ، قد كان من الكنيسة

إلا أنه تركت جرحه قتل لا تغفل عما بها مياه المحيطات إلا أنظار المياه
وتركها إثمًا على اسم هذه « خدمة » التي قدمها بعد حصة كثر من فاعله بالخدمة
جاءت فقد سميت الكثير بل في الشرق والغرب عن جاني دأرك ولكن مسرحية شو
مستطفي بالرمم من سقطة الشهيد الأنعم في طليعه للمسرح الوطني الذي قدم
لأول مرة مسرح البطل الشهيد « » بل إنه بين أعمال ذو الكثرة ترتفع
قائمة جاني دأرك حتى تعظم بها في بقية الممات

أمة أخرى يعادها بطل المقاومة في حبيب يقرب به خطوه بعد أخرى وهو
« الشبانة » هي زينة الدخيلة التي تشبه نيب ضلوعه حتى يتعارف نباله
الضكل إلى وطن يمينه « وثناؤه الأصيل في الحرية بعيد تلك هي الأزمة التي
جسدتها لنا الكتاب الفرنسي الألباني الأصل «ماتولين وويلر» الذي
يعتد « في حاليه ألبير كامو » من أكبر الأدباء الفرنسيين ديرًا في استر
وعند قصصه الموب في أعماله أوضاعًا مختلفة « كنهده الأوضاح التي تصادفها في
مسرحياته « أمام الموت ليل على العالم « آماني المدينة « ناك ما يسمى
المعمر « الحرية ماتيه « إلا أن مسرحيته « موبيرا » التي انطردت في
الرجية المم بية الدم « ثمر الحرة « لا تغفل من لوت موضوعاً ولا يتعد
لربها جضعاً « ولى مجي « أدوت إلى بطايا التي سميت مسرحية باسمه
تتوجها لكمة صيلة المصور « شديدة التناقض والتعقد « وسعد الكتاب داته
مسرحية من دهر الإلهام الأصيل في فنزوية عام ١٩١٣ إذ يمكن التناك
القنوي الدامل بيلها من الغربا بجمع أنصار الثورة على القاصب الأجنبي «
وذلك يوسطه جليل أساني يدعى «مولير» « إلى خربة أئم من أن تاجر
هو لا يستطيع أن يرم أنه « حر « أوما يركد القنويون عيدا تعبه أجدنا
سادهم الألمان « وكندا تنوادر أسانيه في أقل إنسان أرسبه فسم في
جرب بيلها في القكب مناسب «لا بد جسدك من أن يتكده أمره للمبتلى

من زبانه ولا بد له أخيراً من أن يسيل قبحه حثاً أو مضطراً بالأحرى .
 لهذا الموبد ولكنه بين الحرية ليوثقار وتقدمه إلى سبب الضم . جسم
 الكتاب أزمة الحرية والموافقة بين أصله بهذه الحقيقة من الرهائن بالبركة التي
 جلبت سلطات الاحتلال إلى غرفة موسى لفظه أمامه إذا لم يرشد من مكان
 ميثاقه لمعتار ما أو المعتار إلى ذلك أن تعيد الموت معه هذه الشخصيات
 البركة المثل من أن تقدم إلى جرح العبودية شعب يسرع . ويقول « ميتيل
 فوس » مزدخ يوثقار عن هذه الحرية « لم يكن هذه خلاص كافياً آنذاك
 وكان يقع من المؤان القضاة والوحدية ما آثار اشتداد الحريين إلى مؤنثهم
 ولكن للعبودية كانت في رأس الصياد الأسبان قضية حماية الضعفاء معلقة تفر
 الشعب من الكثرة إلى الأبد » أما رويس فيعود في عمدة تفسيرية « . ولا
 كانت هذه القضاة والمناجح غير مختصة بملك الشجرة من التاريج . ولا
 كان الأكل منه يصير سراج ليقر عند غروب في جميع أو كان العالم
 على الصياد التي كان مختصر فويلها رجال سباراكوس أو على مصادر مستحق
 المروءة اليسرى . أو في معسكرات للعدب اليوم . خلاص أن مفهوم قسب
 مؤلفه من أنه لم يستعقل إلى سبلة ويكتوياً ورياً « ولدرجته بالفعل
 مركز على اليد الإنسانية تركيزاً وصحياً منذ المصلحة التي اختار لها الكتاب
 نطق من ضابط « شعور » تماماً كمن هو الساعى وخصه بتركيز وصحة
 ليصر « إن أشكال هذه الأعداء رويد بيت صلاة الشعب لستى عليه وحده
 ن حواء حرة يهوى في سبيلها موت إلا أن اليد التي سأل يحتل مركز الصوة
 حين يصعد لظلمة إلى حجير يظلم من صبروت العدو ينجاز في حرية الله
 لفظي على امره « والإنسان » هنا لا تهي كجريباً حقيقياً حراً في بلفظه
 وإنما تعني أن إيمان هو ما بالحرية يشعور أنها كآ حدود الوطن الراحت ليشع
 بقه لكونها « باعتبار أن الحرية لا حبة لا تنجز لالظهر الذي يهويه أحد
 لشعوب لا بد أن ينفك عن بقية الشعوب بصورة أو المعرى . وفيها الشبه
 الذي يخرج من القاصرين وأيضاً باعتدال أي الإنسان هو لأشرف وحده .

تحدثت ألوانه وأحبابه وأحزانه فما عجز به من شمع في حكايا ما من الدم لا يد أن يعمر به أي إنسان في أي حكايا آخر من الجمل وثلاث هي دلالة أن يكون الكاتب فريسيًا والشعب المحلل منو بلبل والظلمة الأجيال أسديتًا إن وحده خسر الإنساني هي نقطة الانطلاق المكونة في مسرحية رويالز وموسم بلحظة في المنهجيات والحديث الرئيسي والموقف بالمصيرية منه ، كالمه ناطق من هذه اللحظة لصالح الفاضل لا ميسير ، يطور هذه النقطة بأورة - فيه صبح يصريح في وجه الكاهن الرب كوريل ، فلم تترك هذه الكواكب من التدريب والسبب والإيهاب ، أنت البقية نقر التمهيد معينا كله في أسبانيا ضمت حركته بداروث - كيف يمكن لك أن تلجس أعمال هؤلاء الرجال الذين ينفرد أنك وقائلو فوق أوتهم ليقربوا أعرايا ويبدوا كذا بين الرجال له القرحين في أسبانيا هم مضطهدونا فكريون الماسيون وهنا في هذه الأرض الجديدة بضمح الحزب لاسان شعاً برتة بعوثة موهبة ، ولكن الكنيسة التي اتحدت مولفًا متواثماً غريه الشعوب لم تكن ليرقى بالتعدي عن تقرير الله والطباق حلتكي نك هؤلاء المبدع قبعوا إلا لثباتاً قتل الأمر بهم ، إن والله جثهم المريعة بسعد إلا فتاة الشرير الماسون فاضل هذا يا جواسير إذ شعرت وأنت كلم محارث شرة قد بقتب الماسون العاجر يتبع روائح ضام وانحلال ، كما قال الفريسيون عن شعبه الخراف في واحة ، أجرة ، لكاذ ياسر منهل واحد يحكي أملاء - مخرقة في شكل زمان ومكان ، به طاق واحد يحكم حركة الشعوب بتمهيد ، وحت نأام على نقطة البدء للإنسان منه طرفة حرجية الباعة فقد عني دهن في كيدجو من سعة جهديه «

له كحل مطروح بسلامة نتائج مضمناً ومخرج خطا في يستقدم بواسطة - موه من الشروع المحاورة ويعبره عشوائيه ومهاجنته منة اشخاص أرباء لا حول في ولا مرة ويبدد - مرسر - فتلهم جميعاً آدم حبه إذا لم يصرح بالحكايا التي عني فيه بويلاو فالكه للقاومة الفنزولية ضد الأسياد فهو الوحيد الذي يعرف هذه الحكايات لأنه هو الذي قتله إليه بعد في علم يدعونه لأشخاص التي يعرف

بها زملاؤه من يوليغار بالرغم من مرضه الشديد . ويطلق موسيورا لأول وهلة أنها
مكتة ثقيلة الثقل من ذكائب إيزكياردو ولكنه بدأ بعد قليل يستمتع أشخاصا يستعطفون
الوحيد بعد الآخر وهم لا يعرفون لماذا . حتى يوم إلى هذا الذكاء ولقي مصير
يتألمهم . وهكذا يتحول التمسك إلى نوسة كالكسارية هائلة من ناسمة التمسك يوم
محمون في قصبة لا يداون بها شيئا . ولكنهم من ناحية أخرى في ارتباطهم مع
الجزر . مطلقاً . موسيورا هم مشهورون ونشطاء في الحياة . يعرفون عبا الكثير
ويعتقدون ويريدون التمتع بالاختيار . واقعياً دقيقاً لهم . الذين لديهم حركة
الحديث القوي في حياتهم . هذا بلوغ يواكب نزولهم . أم ذلك فتاة في سن
الزواج . صاحب صغير ومهم شخصية أميانية واحدة . مثل في إحدى الفرق
سرسية الرافعة . يصعد إيزكياردو هؤلاء جميعاً في عربة واحدة مع موتسور . يقول
علم . هذا هو قاتلكم إن لم يتكلم .^١ ويؤيده لأريمان غير المبرر بينه وبينهم
وقوعاً ولا معنى . لقد عكست صداقة يومهم وبين شخص لا يعرفه ، عجلة . ويغير
مناسبة حقيقة . وذلك أليخ عراجل الصديق التي هي : موسيورا فهو يشرح
في مسألة كل منهم إذا ما وب وثيقة أناته اليتامى أو زوجته الأول أو أنه التكني .
ولكنه لا يستطيع أب يتكلم لأن حياة هؤلاء لا تشجع ذوي يوليغار . اختيار صاحب
ومرير . هذا الذي أطلق عليه الفصل الأول . عشاءه العشرة

والسريحة في جميعها هي سريحة هذا الاختيار الصعب ، فلم يكن ثمة
صرح داخلي في شخصية موسيورا . بل أسبانية وعلاقته يوليغار . وإنما هو كان
قد قسم شخصيه يوليغار المقربة من ناسية . والشخصية السطحية للأريمان
السة من ناحية أخرى . هذا الاختراع في التمسك هو الذي كان يرمه دقيقة بعينه .
ه لكل متك حقيقته التي بدلت عبا وحياته . ما هو أهم من حياته . ولكن يوليغار
يظل بعد الكاذب الأمل الوحيد . لأمل الأخير القنوي . بل هو يصر . وا من
الكسب . فلن أسعد يوليغار . فلاي لا أسلمه وسيد . بل أسلمه معه علم .
وحياة بقية الآخرين من البشر . لم بعد موتسور شابة أسبانية في جيش
الاحتلال . وهي أصبحت من زينة ما يطلق من أبطال المقاومة . وإن نخذ من

فإنه بلا مبدأ لهذه البداية. ولكن منطلق في مقامه يساق الزعة ويسد دفاعاً عن نوعية محدثة، فإن لآدم نفسه في مأزق لأن نيب هبتاد نـ من مقتصد. ريش يرددها عنه بالمثل فهو من فيه أخرى يصبح قاتل ياهيك. وإن اتخذت جرعة هذه الصورة العبد لقتل وهكذا يراويع. ليس به لحظة الإحبة الوجودي ومخططة القضاء المهي في مركب واحد. لا مطلق ولا تجاوز ولا عتف قريب من جاك ديرن وهو توقف إلى جرح فيه موت. وكان موته الصليب صدى قديماً لصليب الفريخ من فرق حبة الصليب «إلى القصبة هذا لسان على أن نقد تموت لا أجساد إلى القصبة حـ» هي أو تموت لتقتل ملايين البشر، نضالهم من الضياء، والظلم من حذرهم. غضبه المسيح إلى جميع الذين «تقدم لهم» أن حذب هذا هو منطق موسور، متعلق الزعفران شخصية يورث. منطق الذي يحسم نهاية القلموس المزدوج قبلها والأبرياء البسة. يأشور هو المنطق الزمرد الذي «تجاهله ثنائيه الاختيار الوجودي والقضاء المهي في مركب جديد هو مسيح» أن حاك ذلك أو جهاراً به هي «الظلم التليد» الذي تغلث فيه الزا. البعينة تصوقه فلا مهي سوى «الصليب» متعلق صلبه «الامه والام المصوب» في وقت واحد. سواء كان هذا الصليب هو صفة الطيرين التي استشهد. يجرها جاد في المصور الوسطى أو كفل يوصفها جهاد في العصر الحديث. كانت أوروبا البيئية الصربية التي ملاء عيسى موسيرا هي أن ألوم الأطفال في هذه الساحه بولدين مبدأ في كل مكان من هذا اللد ظم بر بدع من أن يحمل صلبه ومياه تزداهان اتساعاً كأن رؤياه تغلث وجوده مكانه. أنا أعلم. أعلم أن استطاعني أن أختار وهذا ما يغلث رفاً في حقيقة إلى هذه الحورية هي التي تغلث في هذه المسئلة أكثر مما يملين يتيه بأن سادوث «ولكن نمل هذه هي التجربة التي «تغلثها في الله» تحمل اللد يعرف أسامة حين يركبهم أولاً. فمن حورية «تلك هي أسامة موسيرا» إذ أن يختار بين الحياة المارة فصحبه وستة من الأبرياء والحياة التالية ديويهار والملايين من الصليب المزدوج.

وأن يكون مكتوباً حتى هذا الاختبار معدماً بمبرمج كثرة الاحتشاد على الرواية
اليقينية الصوفية.

ولما كانت الرواية الصوفية من جودورها ثورة على الصوفية الزاهية... التي
وحسب الكيفية للفضة الإغية... دون تحالفاً غير مقدس مع هجأة بين السلطة الدينية
والسلطة الزمنية بنشره الأديب كورنيل مع الضابط بركهاردو في «أونكتاب
جريدة لا اسم لها ضد البشر وحسد الله...» كما جاء على أساس الممثل لأسياف
قبيل أن يأتي دوره في صفت الأديب المصغر في السير على الكاهن الكاثوليكي
أن «يررد» جرحه بأن المثل هو ظل الله على الأرض وأن بوليفار قد صعد
جباله «فهو وديع مع الله» وفي ثم يصبح بإجبه المسيحي هو التجسدية لكل
شيء، ليم أسر بوليفار، وعليه... هذا المثل الذي يدم مع الفترة الحكيمة لأسبانية
ولا يعلم شيئاً من المقاومة الفنزويلية... أن يموت سعيداً حولاً المصير «الإلهي»...
لتنبيه التهجئة... فكان يصل إليها مونسيرا وكورنيل كل «مطروقة» تنديها غريباً
فأله في البداية... هو الحل الوحيد للأزمة ولشفاء لكل قلق ورمه ولكن قد
حد مونسير في صمم المقاومة... بيها هو عند القديس كورنيل في صفة ثلاث
بلد هي الموضوعية المصارفة التي يستوعبها زوليفار في بناء المسرحية... أنه لا يوجد
تفرقة واسعة بقدرها سماح الرؤية اللبائية للثوار... هو يكتب «عن» و«مر»
أجل «المقاومة» ولكنه يكتب أولاً يكون لكل شيء ««مرحاً» أثنى عملاً ضوئية
يجب أن تتلفن بين حبات السجاد... ولا يحدث ذلك إلا بالعودة... والصوتية المادية
يرون عناصر الخيال... الثلاث يادور اسفوار بين الترميز مونسيرا ولزركيادو على
حد... مستوي

«مونسيرا» : «سأجعل معركة بوليفار معركة» حتى ولوم أكن ملوداً يوجد
المسيح؟ ضد الظلمة هي أن روح إلى الوقت المساكين كرامهم
كمنزلات الإله !

إليكياجو : «ولكن الكتاب المقدس يقول إن الرب دائم في كل منا» و«ثالث

إذا علمت على أن تعلق النار ، مباشرة أو غير مباشرة ، على
بغير أحدهم ، فإنما أنت تصوبه فوهات البنادق من الرب ؟
والله أن تستطيع بسبب هذا الإلم أن تلمت على أي حال
من نعم !

موسى : الله أكبر أيضاً ألا الله من نعمه ؟

هكذا موضوعياً يحسم الكاتب القضية كما يحسمها ، بالتحديد بالبرع بالتحقيق
« ريتنا » و « ريكاردو » بين الأبرياء القليل ، فها نحن البائع والخزاف وبنسب
كذلك المحسنة المارة على سفر ، حاسب الناقه ، صماء دأب أو حر « ... »
فإن الكاتب قد عجز القى ريكاردو والفتاة ريتنا ، من أن عر صر له السب
أعزوين عند اللحظة الماهرة ، كريكاردو يهبط ، « إثر أحداثك » ، موسى .
قد قتل آية حين كان حبيباً قتل الأسباب . « قتل بجلد ريكاردو إلا أن يأمر
الجلد بأحد الشمر كاشف » لأن في رؤية بطن ما عجزى فائماً ، فإن لا أسير
أن يجد الفرح مبادير لكني توب « بلى ، ساطلة بانقة بكتب ، كاردو في كزيتة
بلى خوب ، نطقاً شديداً من أبطار لغاديه ، إلى « وسير أليس من جدره
« زوى مطش » فلا يجد لريكاردو مناصباً من أن يعرفه في إطار المرحلية
التي آثره الكاتب ، بأنه هذا هو الذي قبل مع ، « وسيد » « أوسيد القى
يعتقد أن لود ، حسم قضيب كجوار حيلته أو القيمة ، وينكر ملام ولد عاد
من وكر المرحلة لأشد ريل إلى معبرها أن القى « مان » به جاذبة وقضى أن
تخصه خيتاه ولكن مع فلا ، « حزب وجهه إلى حمار ورق المصنعة هي كتب
أهم فيها إصلاح النار ، « صبح كتمش لا « هري مداف لم بهم أحد
ولكن لابد أن القبارا كالكب تنشر حرية أو تنشر الثورة ، وبكاه أو
بكر هس خوف مع ريتنا جاذق بسوط يؤكد على بطرارة جده الفتاة شجاعة ،
تقد أقرها لريكاردو « لإفلات من يد مقابل اللقاء على فاشي حبه ،
مهم يكن ريتنا المرحس وصراً من جديسها يقدو ما كاك موقفاً من الجلاء ،
ميرغاً إلى جانب موسى وريتنا : بالو »

والأسفل مع « الإنسانية » خرسية هي الخشب الذي السعير معاً منة علاج بشرية يريته نائب مدير مكتب جندى سوى أن موصوفا لا يريد أن يفتح فيه محركات بونيفار . فإله تروم البابنة وهو منبعد بخصود نصفه حسب إدينا عبوة من حيث يطلقون على خبائها الفرض الكار كاد أن يهاجر ويعصرغ « لأنه يهـ » متعذب حتى بعد خسارة حبر من طريق بلدى « وما أشبه المشهد عبقفه حان وأسياره حور كعب ما طلقوه منها ولكن إدينا لا تدع القرعة تفتت فتعوب في حصادة وقسوة حجب حيار « البطل » فيأكل نفسه ويعود إلى غاسكه ولا ينطق ببقية العتبات الذي كترو فيه بوليفار . عاماً كجنان حور معجب حككم بالسجن بأؤد فالتقرب على سبيل عيوبها ومنزلة في تأ ولوحهبت ضاحكة إلى منصة الإحراق . وعجب الأبرياء لدرجة ويبدو بهيلات بأنه سيمحضر منة آخرين حتى ينطق نلقام يتكلم فيقتل آخرين وآخرين « ولو أدى الأمر إلى مصرع الملايين من شعب فترديلا ويجعل لبثك أن أمدح جلاء عصرى لا يرتوى من السماء « ولكن رجوس الذي يتهم حرسه بإيذاء الموصرى الصارح يترج الفئاح الأحمر من وجهه ليزكياردو وعقبة الأبداء فدره مفتتحاً بأنه رعا يوم بدوره نعاماً طليحاً نصيباً - حلاله وفهر لا يفعل شيئاً سوى أنه « يرقى واجبه » وهو ليس إلا عابثاً في بشير التفكير . وبنية الأكار بأل عافض يأقر تقي على « سلطة جلاله في هذه البلاد وأد جميع الفرويليين الذين يثرون حتى بالتفكير على هذه السلطة بجمود . وهكذا بلغ الكتاب أظنونه معب نحو حقيقة البادة هو لهم نتائج مزج شفهى ينصفها صوره بالذهن في البداة « فترعا هي نتائج « يصح شامل » وير سلطون وهولتوب ففدت لإعدام حرتنا بصلابة لأحرر يوم لا كياردو إلا « أد » تنفيذ « لها محاسب الخاصة حلقاً ولكن في الباية « أد » منصة التقعد وفد أجاد الفناء بها « صواب حارسه سوس « د » حيت حه ريزكياردو الشخصية رة كبر عيه النوار هاتمة وفدوه حيا حتى البنت أو حد أيام بوليفار « ويكاد لا يهاب أن يهاون « البطل » تحب وطأة الكابوس المدهر صوره البلاء بأكاديمية إحصاءه عنربنا الأبرياء نهضت أرواحهم و خطابات

المعالم. جود بحلف الأسطورة وبين الأطل الشهد و^٢، عمنما التصل
أشرك بين الأنبياء والقنوط شهد أعبد، حفره -^٣ أو يرسكل ونحات وإلصاق
ميد أعتد الحفرة

لقد أثر هاملين ورييس الا عظمير البطل القروى اوبنجر طيلة السبعين
فصوح لنا ابطالاً م برهمن الفناويخ بقدماً يصيغ لنا بطولة الشاب وبقناعة
الفتى فقد اذ المكان هيبه وفتح مودر ولبصوغ لنا بطرأة نعد شياط
العو الذى تجاور ولاده فلجبال الامانى متذكراً لسيادى نحب اقدم القريسي
ويجاور سيانه الى ظل اختياله الحرة راحياً يندب نفسه وفقرى من الارباء
الفتى حتى يتم بركة هامة وهو يرى بمرهجال حلل فتزولنا بواسن الحمار
وقضال وبهذا ما لايه لا يكون قد صحتى الا كوروى بصر الى القنده
م" كل حمانك لعير" هل فظهر لى + طعانه اركيادام وهو يتحقق فيه
يتوادم طرية " كلا" بل كان عداوى فحصب ع فرح لآدم بر

يصل المبدأ الإنساني مرتضى عدله في بطولة القامدة كي يهاجم الكتابات القروسية
رومان دولاند ، وبالاعتماد من آخر ولادة كتبت لمعرج والرواية إلا أن مؤلفه
لا تتركه بصفته من حقيقة كتاب المعبر والترجم الصحفية ، خلفه أهم جزء
تذكره كتبه عن توبولي وسبكي أنجلو ولوبيري ، لا يقفون علوية عند أعمال
عظيمة أخرى مثل كتبه الطويلة « جان كريستوف » أو مسرحيته الإنسانيين
« الثواب » و « ميراث الرب » أما مسرحية الأول فكانت جديداً صراعاً حتى
الانقضاء لفرسيب الذي حكموا على « كريستوف » وأداموه بنهر إنصافه
ولا لمعرج - وأما المسرحية الثانية فكانت صراعاً صراعاً على حروب البوحية
إلى سنة ١٩١١ في إيطاليا على جنوب إفريقيا يطلب زواجه ثلاث سنوات (١٩٩٩ -
١٩٠٥) وعرفه باسم حرب البور . والخطط الرئيسية التي يتظم هذه الأعمال
الأدبية جميعاً من حيرة دروابة ومسرحية هي الفقدان الإنساني الثابت من
جيدان برواد ولان الظهور القتال بأحد البقية جسم واحد إذا بالم أحد

أعضائه يرى الأهم معنى الدم في حياة الأصم.

هذه اليد به شديدة الأهمية لأب بركز التلاوة الرقعة و مرحلة « ماني
الرقعة » التي نحن بصدد تحبيبها كواجبة من الاحتمال القسرية التي تلجئ في
باب مسرح الفتاة ندرهم من كل المصطلحات التكنيكية التي تؤخذ علي كسمل
درامى . فالحق أن تطبيق النص الإسماعلى على ما جده من العناصر في قصة
الحاجة الوطنية يكاد أن يكون موفياً فكرياً متكاملاً من جليل تصديق حريص
و الإذهب المرن . هذا عرفت القى بمرجده طلياً باختيارهم أرضاً مناضلة
حزب لرضهم . وباعتبارهم نموذجاً إنسانياً البطون من بين صفوف المندو
هكذا دينا شتاينيت محقق الرويخ . ولأمريورج مختار فرنسا . ومن ثاميه
أخرى دى غير كور في « صمت الحجر » مختار ضابطاً ألمانياً نموذجاً إنسانياً
وكذلك روبنس مختار ضابطاً ألمانياً . أى في الإحساس العميق بوحدة الفترة
هو الموقف الفكرى الذى يناهض منهجته الكاتب المرن ضد الحدود أيضاً كمال
بمدقك . حدوداً موحدة على الأرض . أو حدوداً فنية على الطبيعة . أو حدوداً
عنصرية على الجنس . في القرعة الإنسانية تدار كافة حياى والأفكار والملاذات
الى خصمها الكاتب المرن أعماله الفنية بالمصلحة ضد الاستعمار والمزج . الأجنس
بمثل من الأوطان . ورومان يولان هو الكاتب المرن اخرجى القى كان يرمى في
العالم كله دريته الصغرى كما يقول . ج . ديوار

وإذ كاتب هذه السرة الإنسانية « تيم » والمصلحة في مسرحيته الأولى التي
كتبت عام ١٩٩٨ تحت عنوان « لفتاب » بانتصاليه فنية دوشوس . فلها
جداً أكثر بمرحاً في بسطة « ماني الرقعة » التي اتعطف فيها للإمبريوى
والتجسيع دوشوس ضد الفتره الإيجابى . ولعل الفتنافس الرئيسى في اليد
البرازى يسج من ما الإنسانية الباقية بين سناى القسمة هو مسألة
مجردة محسوسة وموضحة حسب تقاسم الفكره الفنية طافله . هو الصبح
ومنازل ولاد فيها كـ نوح سعيها من لحم ودم حى تأكيد لنا : إنسانهم .
كعانة حريه . فوجئت هذه التجهيه أو تلك رمزاً لفكره عميقة بسبع مع

الاجساد ولا تصدر عنها بالضرورة وتطوّر مع المواقف ولا تولد منها قيا بشيء
الخصمية. وربما جاءت الشخصيات والأحداث. وتواقفت في مسرحية « ميان
القلب » لشاعراً ذميمة تقوم حرب هذا، يعني الذي أراد الكاتب أن يصوره حوتاً
مسرحياً، وليس من قبح الطبيعة خلال أن « يرد » القاص مشاعره وأفكاره و
مواقف ذميمة، ولكن الصور المفقودة هو هذا الترخيخ يربى الشكل والمضمون
بما يطابق الإنسان الكثيف لكل شخصيات الشجرة البشرية في جليبيد
وإبائيا، والبناء الصوري القوي من أسلوب الشعرية. هذه هي العلاقة التي
تتأصل بين المسرحية في المصمم. ويرب عليها بشية ألوان هذا المصمم إلى
سجده بها مختلف مرسل تذكروا

وقد أراد رومان ولدي أن يمتدح تأصيله بحلق بالغ المصطفى لدينا
شخصيات من كل نوع على سبيل المثال. جئت المواقف الإقرب للموتى
الفرزوم بجانبه القاصير كيريطاين. والمسرحية تبدأ في منزل سيدة هولندية
مسترجعة في مغرب وهي ما علقها الوحيد. وقد وددت إلى المزد اللورد كيلفورد
فائد القواد الإنجليزية يطلب إلى الأمثلة أن يجمع له أن يصعد ركناً في منزل
مكتباً له. وتحاول ديورا أو ترجم هريجة حسب أمم الزناد ربيد ربيد هي
وايها حافيد والصور برعي. علقا تمديدت ديورن لها، تلك المصمم المذمومة جود أن
يبلغ حسب الجواب مربي بأن التمس لم يرب. إلى تولد المصمم يستعد في المدة
بمحاصير ويشمل قنار في كل شيء. وتزد ديبورا وكأما في مودولوج « وتحر
محرق إذا لم الأمر. فطاحت كذا ماب شمس مع أعطته » - أما كليمورد
فقله الوجه الأخير يبدو عليه ماب المزد تشديد عن بقية الضباط والمعد
إنه يريد لها يتبه المجلس أن النهاية ليس في مجال المذمومة. به لا يرى سوى
المطرات بخلافه من كل شيء سوى الكلام التي تكسر عن أدب والديايمت
المريكة وبعض المشرق وويجود يتصرف تحب لتجدر هي. يكون لم الحق
في مرقته « وبخلاف المواقف وجوه متقدمة لساء تجعل مفرس المراهقة » لا أمد
بقاوم حد لا يمكن الإساءة به. يتصد منا دائماً. ويضرب رولاد خرمه

الأكبر أصغر. بين مد القوس أقرب إلى الوضع الأكبر الذي يمثل الأهمية السابعة من العبد - بجده كالمرد حديثه إلى مبدع الصليب دافق للحماء

١ كليمورج : إلى جعل يا عزيزي - كحل هذه القوة فائدة لتجريد بعض المزاوي من حروفهم ووزنهم - الاستمتاع الخفيف أن تصور على عظم في مثل قولك ومرتلكه متى ينشئ كل هذا ؟

٢ : الأمر هو حكمة إذا لم يأكل الأكلية الضعفاء لأن تقوم

استشارة على الإطلاق :

وبهذا حديث « السلام » بين كليمورج وأخلة الشهيد المولدى ، ولكن المراد لا يرى فيه سوى هذه السيرة العسكرية الانهية برفق الفيلاد موشال

ثم هو يرى فيها وفي حقلها شيئاً عظيماً يرى فيها رويته التي ماب مع طلبه

بالحس التي اكتسبها خلال الأيام الأولى من الحيرة إلى هذه اليلاد بين شلو وديورا بلغه كله تنقيب البيرة فابنه القيد من التحدث مع ج رجل يمس

ماب وسيدم بين استخذ بالخط على ضاعف من الكما ، ؟ في معنو

وجدي وأمر سديها ولكن الكناير ينقسم عنها ضابط القصد ركز حل

بجميعه كليمورج من زير قبضة نفسه بجر هام الذب به إلى كيمة

الكتاب السادة هي أن نجد الا ساحة ذنبي شرب سر يا أو سمج

لأحداث التي تصور خلال كآل يأتي ربه الجند مومل من الأهل بيمينه في

أدى الأمر بأنه عرق البلم البرمطاني وشرح في كل أحد دخلد ولكن كليمورج

تعود الرجل فيثير له أنه صيف جنون على الأكل وأنه لا يعنى تماماً بتمامه

عبر أن الطوبى يشرح في القول ناساً جميعاً مجازين بصورة أو بالعرفى

يساق الرجل إلى الإعدام رقم آتت القاتلة وفكارة وهزولته ، البرهيد ، بالكتاب

هذا يلعب على ثلاثة أوتار الألف هو أن هذا فليسك فهو الذي يسم بالبلادة

أو بغيره إنما تلكه عتات بصرية « مخزول الملاوي » القابل للاستعجار في آت

خطه ، بأعمال هذا الشعب المهروم والوزر الثاني هو أن للعبيب الذي تفرغ

فيه ولاه لتسائلة وآلامه أكثر من جلالة الفخر والاستعمار هو الذي يبرر إعدام

الرجل - أما قوتز الثالث فهو أي القرد - جحر ولو كان قائداً فإنه لا يستطيع أن يحرف منطق الأشياء والتاريخ - ولذا كان جردهم ابغراقاً يميز الطريق يعرف من الصيغ المتطرفة لتكليفه - فإن هذا التقييد لا يكتمل إلا لصاحب مصلحة منطقية في القرد - وليس - فليس لا يمتد أنه قد حدث في تاريخ العلم أن يهرب حروب يحل حله الإنسانية - هل هناك أروع من التصحيحات التي تبطل نفع لمأم عضادة عقد الأرض التي كان يفتقها هناك أصحابها - تدخل على الأرض بالقرد - التجار والمباعدة والذين تستثمر ثغيراً الأرواح ثلاثة التي يذهبها الرب هذا كالمادة - والتي يعتبر عدم استبدالها كفاً يريد عليه كاريبي شيئاً فقد الأفكار البيرة - ذلك منطق جميل - ثم س - الجنداء بنت الرب مستمرة أسواق القرد - ولا جنداء لويس هذا المنطق جميل (١) - حين يشاهد لنا في بعض البعض من أنهم أكثر ذكاء من الآخرين يوم الحروب - أي القوة - هي قانون المقتسم وريثة الحياة - فكل أصوات الطبيعة من طائر الحشرة إلى حرم لرجل كما تتلقى انتصارات أو هزائم في الصراع بينهم من أجل الحياة - فإن التقليل الحثيث إلى هناك من سمسوف قالب وبها حبيبة ينجي إلى هذه الحياة التي تحتاج إلى أناس ذوي رسالة - تحتاج إلى علم ثقافة والأخلاقي وكتب الرب - « إن إنجيلاً في إسرائيل المصغر الحديث - عهد الرب إليها برسالة خاصة - وتتناول كل صبيح مكتوبهم - صاحب المال والطبيب والمرأة يشرعوا بحسب طبيعتهم والإمبراطورية وفرو الأرض يمسس كل يومه نفعه - الأرض - ست أقدم من قناري - هل كذا كثر مع حلقات الرصاص التي أودت لرجل الغنم موسى رويته ووجيده ورفاده - هذه الأرض التي جده مع غيره قائداً لغروبها ٢

إنه رومان دولان لا يصرح بشيء - والأحرى أن يقول - أنه لا يصرح به - وإنما هو يوقف بعض أدوات التفكير لطيفة كانت عدم الموزون الشعبي والحيي بالأمور المألوفة عن كبار الاستعماريين فيدلل على ما يحويه بطي الشخصية فلا ينفذنا مظهرها - هو يدير على بعض الأكنة عتاياب من

التوراة حين يخلق بها الحيض أو ينسفلها إما ينطق روح عنصرية مستعلا بأسطورة شعب الله المختار وعمود الصب « الذي كان يعوده في قلب الصحراء » وكذلك هو يدبر على ألسنة أخرى أقوال التوراة لتجنبوا مثل مختلر الذي يشو أحمق العقلب على كلام هذه مخاوفات التهمة التي تقع مستويها على « الممردين وموتهم ففأش » على أنه المردومة النحي الذي لا يشكل ويبدأ شعباً أو ديناً بل كالمعاد ودين رولان وإنما هو أفراد ما يكبر إلى « معه فكره » يستخدم بها الطرفان لتأريخا كالمعاد أسطورة التوراة في التفكير فذلك رأينا الطفل دافيد يجيب على مسيود حين سأله عما إذا كان يمر من هو دافيد مردداً من صفحات التوراة « قال هاوذا لأعداه نأتين إلى » « السبع وبهرة والدرع ولكن أن ذهب إلىكم باسم الرب الذي أصدره ليوم الرب سيضعكم بين يدي مائتلكم مائتقطع ولوسكم – وأحلي – اليوم » أجسادكم خيفة « تطود السماء ويحوس الأرض من أجل أن تعرف الأوطر كلها أن لداوود ريباً نوكتا الطعن يذكلم باسم شعب كاس مضطود ومعاوب على امره

وتكتمل الدورة الدرامية بالشمعة آلهة كليجورده والمضاخات إلى ألب بـ « فالحظ الذي يجمع المواقف من هنا وهناك يكاد يكون عتلاً جماً كدماز والعديد فقد اصطلاح جرحهم أن بشي كليونورة حر. المثير الإنساني الذي كان يصده إصداره واستبدال مشود وحشي به ينذر السكاد من الإلدام على مدار النار أو حماية من يقومون به لأعمال احتفالهم ومصدره أملاكهم وحري بيومهم وزارهم خلق كله يسبح كليجورده ملها وهو المتكبر في الاستعداد فلك أيضاً ما يدعج جدياً مثل « أريين » إلى المصيايف عن تلبية الأوامر وعدم لاشراك في الحرب « وكسلت « الإبطاء « الذي يصبر على المروء من الملاء «اليا ولكنة مصداقاً لمصاصة أثناء المظافرة ويصارع كليجورده لقد ربه الطير ميز أن جسده أصبحت ميتاً إلى الحركة بين إزدانين « أو كفته في حالي المصحية لقد رب ثم المذهب قراري مؤسسا يكن دون أن أصبح لتقبل بأن

يتأقش شيئاً ولكنني ضحك في نفسي، حينئذ تذكرت وقلته: حوصرت قلوباً بتأقود
حصاراً لا يتظر سوى نفاذ الإعجابية لثبوت الأرواح جميلة ومن يه
المحاصرين وهم هذا الشعب الذي لم يتقبل لحظة وسعة عن قرائه ولا حيون
أمام الجبل الزجاجي الذي لم يكتمل بناؤه إلا بأن يعلو منبسطه إلى ميزر
ويأخذ عليه عهداً بأن يظن عليه النار فرد إصداقه المزار بمصد أرواح هذا
الشعب، كقائه لأية أن يصرب، فإذا ضربته قعله أن يوت + تلك هي الهبة
الكويديّة في صمم تكوين شخصية كلبيورد + وكذا ولاء أن يستكمل
بناؤه هذه الشخصية حين يجري هذا الحوار بين كلبيورد وأوين +

أوين : ألتطيب ، وإطاي طيبونك ، وأنا لست شويراً + مع ذلك فنعن
برتكب الفخر

كلبيورد : إذا كان الأحمبار يستعملون من الهبة كما فعل فلان يعني فيها
غير الأشرار +

أوين : إذا كان الأحمبار يرتكبون الفخر فهو أسوأ من الأشرار لأنهم يعرفون
ما يفعلون +

ولكن أوين يعمل المفضل لمصباته الأولم ، ويعت أن مقتولا برصامة
الإيطالي ، ويعت الإيطالي مقتولا برصامة آلان + ويمسك المقتول دامي علس
كلبيورد الذي وضعه مائر على مقعدة مجاورة ويطلق منه رصامة وسعة تقضي
على الرجل الذي عاش وجعاً مديناً طيلة المسرحية ، وتكون هذه الرصامة هي
الحل الوحيد أيضاً لحالة قائد الأعمام الذي قرر أن يكون إنساناً قبل أن له +
فكانت إنسانته هي الأثرة التي يطلب عهد المتألمة طرفة المتألمة + ولعل شخصية
كلبيورد هي الشخصية التي أتت من المسحبة في الحوار ولكن أهلاً ترسمه رداً
بغير رداء أرميدي ينسج الترحيب من أساسها ولأن السخافة الرئيسية إلتولم هي
« المقادير » فقد أخذت ذلك إلى انقسام جوهري في إنشائها بين العنصر الشاربي الذي
يجمع قلب المسرحية ويغضها شفاق ، والعنصر الدخلي الذي يجمع قلب كلبيورد
ويغضه المتألم + وكذلك الانقسام بين الدخيل والإسلاف والكل الذي يحون

وكتير من أجهزته يد « جيري » يجعل من الشخصيات أولًا أفكار من الأفكار
وتخرج من المسرحية بتقريبه ووضوحه وولاد في الاستعداد أكثر من شروجه
بأسماء إنسانية والنظرية تقول إن صاحب ذلك « دويس » بعدد جيتاً حسابه
مخرجها الأول من جروب أفريقي « المتخلفة » فمخرج جديد من دهر الحضارة
والدين والأخلاق والثقافة فاستمر بسط شخص في يد والإيجيل و الرب
الأخري بلقد ذهب كليغورد شخصية آية شخصيه في وفاة ابنه وروجه خطه
وصوفنا إلى الأريس المخرقة هبة عتب بين صبره فجاءه صراع ثم يبدأ
أولجيب المكري باللعن الإنساني إلا بوصامة الطفل حافله . وبس لا مكداد
رى اللهف دهرهم في حالة مغارة صهيبة ، وإفها في حالة استنجد إنسي
متعب جسمه مناضات ديورا الحرينه هاءاً فلقه رويحي رسالة طافه ، التي
مكد الشمس في شجاعة عريية ويطلقه على الرجل الذي كان يحبه ويحفظه
بحالة الرجل فيه المجرى الذي عبق فلم لم يعطى وسرع و كمل اسط ايحود
الإجليل رسالة القائد الوطني التي أمر فلم ورجع عليه قبول لحظة في الدفاع عن
ومنه . وهي جميعها حالات إنسانية عامة صبرقة يلف في الكامب مؤلفاً
منهزاً في القوي البعثة ولكن من وجهه نظر رساليه خالصة

ولعل الأدب مسرحي لم يجرى لغزالياً مهيأً بين الأبعاد الثلاثة . الإنسانية
وظهورية والاجتماعية كما عرفت في مسرحية الكاتيب الأيرلندي « مور أوكيزي »
الذي حذر عويها من زفر الحركة الوطنية الأيرلندية « المهرات والتجود » ولكن
رسالية أوكيزي على الخفيض من إنسانية برلان . بسبوعاً مبرقاً بالإنسانية ، وهذا
صراعاً بوجوب النفس البشري ثم تعاطفا مع تحفظات الضعف في الإنسان
وسرعه لذلك أقرب ما يكون إلى مسرح « الشخصيات » التي تتوار حولها المواقف
والأحداث لتعبر معط وشعلة مدني عيب . فالتقوية هنا ليست إلا « ماس »
يقوم به يا أوكيزي على إنسانية شخصية والعطلة « بهامه انسانية » من تكون في

مجرد الاستعدادات الشجاع من أجل الدفاع عن الوطن وإغا تيجاور « بطولنا
 المقاومة » و مسرحية أوكيزي هذا القصر المباشر القريب إلى أبعاد حقوقه في
 الشخصية الإنسانية ولقد اختار الكاتب منذ البداية أن تكون أرواحه الاجتماعية
 هي المقام صاسية المصطف الأجل في الثورة ، القاتل التي يبلغ بها الكبح
 والقتل أن تنهض دائماً على حالة حاوية غير موحية . فهذا تحريك إحدى قلوب
 صوباً زلت ومضطرب وقد تحركت القدم الأخرى مروراً وتجاوزاً لبقاء الاجتماعي
 بأكثر من نتج من أحيلت كثيرة من القوط أيضاً فتكون هذه الأربعة
 الاجتماعية من عامل البقاء حالك كليرو وروحه بوراً ونمها ببر الأذى بتقوى إلى
 الصلقة الصالحة ثم ألكون البالك أن تم جلك وبسبب رجس بالية للكتابة
 المتجولة ، وسر جرجان المتقدمة المتجولة أيضاً وأيضاً الفريضة البطل «ولسـ
 والنجار مديرجور هؤلاء هم حيوة الرئيسة في مسرح المسرح وهو كما يرى
 صبح « الدفاع » الاجتماعي لأيرتال المتأصلة ضد الاستعمار البطاني . ولكن
 أروك بالرخ من أب متعمدة إنجليز به إلا أن ليست « قاعاً » و « حقيقياً »
 صعب ، وإنما هي مجتمع متعدد الطبقات بالمرحى « وللتك هناك إلى
 جانب هؤلاء المتأصلين في عظم المسرح الاجتماعي من سيد زب رناح
 طبقية أعلى ، وشاركين من مرقوم و النصار الوطن ، لكنهم أيضاً أصحاب
 مصالحة في طرق الاحتفال مهما تمارسه مصنفهم في النهاية مع فعلية
 اقتر « ولا مركز مؤلف » الممارس والتجويد « أمومة » وهو محمد . رجه
 وطنية على التناقص الطيق إلى السماء لتصدرين نه « و » جرش دوس
 لا يردى « والبرجوزير القنصرين تحبه دياء و جيتس التطوير الأرواند »
 خالصة التي يشر كيد بمائلهم قد أودها توجد مجملهم في حادة القتال « دار
 منكم وإنما مركز الكاتب مسافراً بين محمد ذو الطيلة الماسة على الدفاع
 « الإنساني » للعقوبة يقرب السبات ألكوثر و ليس هناك شيء اسمه أيرلندي
 أو « جيتس » أو « ألي » أو « مكي » إنما جميعاً آدمي صعب « وهو عيوي
 حدث العهد الفكرية وتطرق حبه كل صمات حديث العهد بالإعاب

من الخماس القرمط وببائنة الزائلة والساعة العديدة والمجهدة من أجل حجر على
 لتقوى جماعة من الشخصية العامل المجهود يوم الذي يتلعب بأشياء القربى الرطبي
 ولا يرى لها يرفعه لكتاب الكورف إلا إحداهم وجهونا وكلاهما يلعبان أو الاكتميل
 على في الساعة ه السبويه للحدث ه وللكلتي فهم بالرحم من تيار علاقته
 كثيراً ما يسميها البره في لحظان وكنتك الأمر يرى القائلو لتسلف
 نور وجهنا ويرجى لك ريجس تسير من الممركة يهتف للمصير البرطاني
 بكسر وتغنى ديوه في شجار مع جاراتها الأخيرة وتور تكان نبي هراً
 ووجهي بخرصاً عليه ورجلاً كريمة في مله من الاسفوط في السلك العسكري
 هتلمأ أرقمداً يرى صفوه جبال المقامه حتى إذا وصله خطابه الرسمى
 نصيته قومداً يادرت إلى رشده عند ويصير الكاتب سخميه كيتيرو حين
 بدفعه من انتبهى أمام وجهه بأنه مركب جيش الرطبي من ليقي فتجيه من
 الدور بألم ترك عيش إلا لأهم في بيوه طائفاً وتعلم يصر الكابي يرسا
 وسه قرار لقرية ينادو كلثيرو إلى حزام، وكان ويلصق به في شبع سمدى في
 خراب ويصير يسطى عسكرية في إحدى المصالح الملة في دكان الاحج
 الكور لجيش بالامط الأركضى يصيح أو كورى من الباراد والحادرة والرياد
 ه عجيبة رساية : تركب فيها كل مناصر شلب والإبحاب إذ يبر الذي
 جرد وسط الأحداث كشيخ من دور العصر الوسيط يخلق حين رفاة السلية قبالا
 وطانية كاسير - له واحدة ونصفه ظهير واحد و - س قايون في حارة متعبد
 و إلى أحياناً كهنة يجلو دائماً أسس كذا أو كنت أتعلم أن أخيه صبره في
 حتى أفرغها ه وفي حيازة تذكر القارى عتقهم في مبادا أسيد عيد اسفياو في اللاميه
 يجب محفوظ حين قال وهو يرفع على فلوكليل الرطبي من الأله القدي ألبت ه
 أوغد مصير حرمية تشبه للشعب إنه حمر - حادة دوى - حدى دهر مبالكار
 التام يرى تختى ريدة ه مرلى ايجي ه مامنه لحانه قام الحظيلى لى
 يهتف الخماس الرطبي للجسامر إياها يترار الكورف على قاهر الفرد - رتساب
 روزي فازبان القفراء يهر سانيي ويرب مخدمى حتى تكسكن من المصط -

لديهم فيه بطلا من الكوكب الذي نلوا به . ثم يتقدم المكاب كلينبرو والكابتن
 غريفاك والفلانيم لانجوين ويصاطون كلويما في صدمة الثورة التي اؤكده لانجوين انه
 قد حان وقت قيامها «إلى موعد المعركة الآن» ويؤكد معركته ليرثف هنا «
 ويظهر لخيال الطويل ان كان من الانقطة يحصل الجميع» إن أعدائنا ألقوا
 نكبتهم مع قوتهم لا يشكرون على أبطالهم صدام الله الذي يصطحب في طريقه
 الا انهم الذين يصرها شباب جيل مضيء . وعندما تخرج روكند مرفقة بطيور
 من رجبه دون صوب حد الصراط وهو أدر المتطوعين لا دلتهم
 الاسعد و تشرح ودي في القاء

كان في يومها حبيب « حائلت » لكنه لم يستطع

أن يفعل شيئا من أجله .

ثم ولدت في حب بدار قري وحنيف كالبهر .

كانا تهاقن « ويقل بعضا بعضا » يصعد حوى يفر الليل
 من الصباح .

وهناك لفرط بوجتنا « كتاب حقل مشرق » في « بالعمرة

يرفض بقصة مزحة في الفواش ؟

يرفض في الفواش

و يصيح من أجل الزبد والخبير .

ثم يضاف صوبه يصوب كلينبرو وهو يأمر كتية ديس جريش المرافقين
 «يرتدني» أو تأخذ وضع الاستعدادات وهكذا براوج شرب أو كورند مزوجة سبة
 قد يب علم خدمه قد جولة ضاهرة « من طفل على » بالجملة يصيح من أجل
 « الح » الطريق هو انصافتي الخلف طويق الاتصال الماسيح لشعب
 أبركتنا قبلنا نحن ورونت لغنية الرقص محبوبها الحائلت الذي لم يستطع أن
 يفعل شيئا من أجلها فلما انتهى قد نفس القلب أغنية القبول حبيب البحر
 انصيد تابحر ر « نتمد الخبية للثورة انقادنا في طرفاء . أوردنا » وكان
 لكاتر بغير إن تمسك حواء « مشاركة الكليبرو أحلامها » بل حوى غصطنع

أن نبيد أرمع الإسلام - له أنكره، نتخرج في أسهل فائمة الصائمين، المصطفى
 الأجهننى قلب تملئت السال المطيق والموجع للمادة
 واستدام الحركة جند كل شيء - تخلصم فترات مضى ببعض
 تتجوز صفة حيلهم نذا مبر جوجان - وإصرح الرصاص في كل مكان
 وتخرج، حتى يعلو لأشعرك في المد واللب وتعود نورا يثير كليله و بعد
 أن تحت منه في كل مكان بعد نبر حقيها فقتله مع رؤية اندم واحد
 وسيله أن يكون جنة يملك من ريبا ويصغر كل شيء - يدور كليله
 ويرتاك ولا تبيد الكسب بعد يتزعم وظن نورا أن حقله، عاد إليه ريدود
 غاور، محمد بيتا بهم كليل - استماده جاسه وسدونه بعد من ابدان
 ونشر تورا على وكبتها - جود لا قدر - يتكلم لا تقوم من ركبته - له
 رجع ريبه ريبا مرتكباً حلاجه الكدية بعد رسالة إلبا كثر - له - كليل -
 ولقد خللت نقاتل حتى دشعل الكليل الصايقة ومصاصه في القدرج - م في
 ليرة - مع المهررب أن أتركه لأتقده بغيري - لقد لي مصيرة كرجل -
 كانت كثر - منه له هي ظل دورا أن تكون شجاعه - إتي مسعد أن نأوي
 رد - إني لمجور لأن أوتت قد مبلل أيرلاك - وعندهم سبع قالاك ذلك قال
 إن نهاية القويغاب كبرو كاسه ومضه عند نسوبه يمدب حزن مبر كليله
 عند حربه حبه تترك آبا كانت زوجة ليطل - ولكن جور كانت قد فقتت
 خلفها للأبد لميت لم بعد تستطيع انه تخرج أو تخرج - ريب فقط كليله أن
 نكعد من د كرتها ويغير الكلامات فير مدود - ريب أيل أن يحصب - فاك له
 إن الجميع ضالود وإسهم بطود منه أن يراقتهم للمدرب إقمن الاختار أن يصيب
 عوب وعظمتهم - ريبا هو تا يرياك ريدوب بأنه حتى حبه صلاة خرق وهرب
 حتى لا يموت مو الآخر فهل كانت هذه المراكه فقط في حبه - ريبا - ضالته
 لوطية كدهارة رويك - أم آبا كليله أن مدودي التيق بما مبركور كليله
 رويك - من آبا حلك - فاك لكاتب لا يريب - وطوال التبريرة حولاة يركم - على
 أسد ريبا - ريبا يصر إمبراداً حلهلا على شبح كفاصيل التفصيل حتى لا نطق حتى

حكيم جزافاً وموسى من أجل أن يبين نور من الصمد المصيرية + دعوت موسى
برصاصة تنشق الطلبة فتصوبها وهي مسند نورا بدوا عيدا + وما يكاد لتعشى يخرج
حاجلا حجاب موسى لجنب إشراف الحدود الإنجيز + حتى لبنا مسرجوها تنلدى
نور لماسحش + إلهناك نعت المختارة الجديدة + إلهنا لتصل مصداه الجنود في
التأرجح سحاب زملاتهم في المنعزل

أهلنا منطلق اليريرت مشغلة +

برنا قلوبكم نهو

وار أن فتياكم يهدو

لهم بلمرك بالوطن

هناك بطاقة طسية

لتجمع مولد السحاب لتفلكم +

أكلوا السحاب المنظم

حتى يروه القبان إلى اليب +

يهد الأنياسيكم شيد أوكوي مسرجته الراس + اله لا تخرج حقاً
للتعميد الأبرانية لوطيه ولكب مرتفعين مقام كنزهم الفنية وهي في فصلا الأربعة
تلك تيج هجاء كلابيكاً غفاساً فولا أن + حداثاً + من الأحداث الكلابيكية
م تعرفه + المسرات والتجوى + وإنما كانت لتقاومه أن حجاب جميع القمصين
حرة + إنسانية + سلبية تند مطهرو ويبدأ به عند العفس الأكر + و
كان هذا + حركت القوسوي + هو إير وسوء الحصرية التي تعتمد في تخطيطه
على شخصيت متقاطعة حقة ولكن لجمع + الحية الواحدة + بكل ما في
من مدارك وصرفات + هو هذا المركب غرضوي واضحاً غاية الموضوح في
كشف الأقماع عن الوجه وتاريخها بصورة كد تصدم اختار + بل يشم مر
الاحياء الكرى شرد أوكوي لا أنه أراد أن يقدم لنا قصة عميقة من الانجاز
الكبر والأكبر في الفن وهو الانجاز الإنسان الإنسانية لإنسان + تتصل
عنه من مرة وصحف + وأنتمارات وبرائم وهو في النهاية يريد أن يقول لنا في

«ساعة و سريّة البطولة بسبب» «أمرًا شاذًّا» ولا «فرز مرسومًا» و «نا» في حتمهم كلهم في المصنّ البخرية وتجديد دوماً في «سيره القرد والحماة» يبقى مديانهم ظلمات ولنكاد في فاضحة في تاملها اليوم. حذر قلبه وجه عناصر الشمس «بخرية» فإذا به قد قصّر هذا ذلك يقع فجاءه كبحر في جهاد كنان يظهر حرم ظلاماً في ظلاله. لقد قلب عناصر الشمس على عنصر القبة في شخصية حاله كثير وحين ترك الخيش ولكن عنصر البطولة حير بانه الفرصة ظهر عنه قروجه ونام صريعاً. أجب قلب حب البهاء في شخصية يرتدك وفير. هل ان يمثل وكذا الأمر مع بيبي يرجس التي جلست سواها في شجار مع ر. م. نائب وهي بسبعة يدعيها عنصر البطولة إذ دس معداً. اد. الهمد ولكن م. حركة حياءه على وجهها التي تسمه فرصة الأزهار غيرة يوم الفرة متاولة أشطر. «أي أيضاً التي تخفيه أحياناً من حوى صاحبه فيستجيب فوراً الخلف» ولكنه تر ظهوره ونهجه مبدأ في يوم في دورة شريك الأيقنة

يتخذ بطول لحاويه وبعماً «إستراتيجية» جفيرة في مسرحية الكايب الجرسية أرمي سلاخرو المساة «فيلق الغضب» فهو تصدى خلفه فلتعقل التي طرحت البخرية على تسميتها بنحيتهم إذا تعارضت القبة مع السلوك يحصل «الذات» في مثال القيمة من أجل اللحظة المعاصرة أو وهم حياءه يتشتت في باب الغضب «اعتدلاً تكتيكياً» واعداً مما عداه من أعمال مسرح لغوي وهو ليس اعتدلاً مدحياً في مستوى «وإذا يكاد أن يكون اعتدلاً كحياً في النوع فالزعم من أد سلاخرو يشترك مع أبناء سبيل ما يب الخرب في الرقعة «القائمة» للصياغة تلك التي حتمها فيك السعير الذي لم يجد فيه عشرين عاماً بين الحرب الأولى والحرب الثانية «إلا أن» جميع المقاومة «أمة» كما أنهم لا يمان ويدين بقرب من حافة الرقعة الصوفية التي تنسج أبطال المقاومة مقيّد «روح الاستشهاد» حتى قبل موسم وهكذا تبرز «القائمة» في أعمال سلاخرو حادة و«دليل الغضب» «عاجية» بروح المتحدى «لنا»

روى «الإنجيل» ، إلى قيمة حبة برودا حطماً قابلاً للتصديق يورث في حبه
 الموت وليس التكليف عذبة في «ليل الضعيف» إلا شبيهاً لميلاً هذه
 «خضرة التي هي الموت» وليس إلا تصديقاً شاعرياً يحيل الدلالة هذه المضمومة
 من القوم التي كان يحلم بها شباب المقاومة القومية إذ إن آهات الظلمات التي
 شغبت شوارعهم مع جسد الطير لتأخرى وتكاد فرساً لذلك أن تحتل بدهب عقابها
 مركز الثبات للاتحاد السوفيتي متأثرة من حيث فئرة الإنتاج للمير آصف. تمت
 في أسكنر لحظات البشرية مواداً في عظام النصف الأول من القرن العشرين

وبعداً «يدو النصب» من نهاية الحبيب الذي يسمح كافة بذائمه المبعدة
 به فالخلف يستفهم في تلك الورق ليكرها سعيه بلغة نسيم الفلاش بالك
 إن أحد المناظر هو ديفوار - يقتحم منزل ديفوار ياردر فيقطة جزاء حياته
 لصديق قديم له أثمرت في سلك التقوية - وأخضر لكي يحسن بيته من عيب
 لألك. فما كان من ديفوار ورويته إلا أن امتدح إلى يدعي بوراسول الابن
 فتتصلها منه ويطعمه إلهو المحفابو القوي يحصل بيزانيد الابن تحت ولائه
 وهما هي الستار لا تكاد ترفع إلا وجهه برنار ووجه ديفوار وجهه بيزانيد الابن
 الذي استطاع أن يصيب كاتله برصاصة قبل أن يموت «تجاوز إلى بعضها
 الحظ» وتصعدب أطراف حديث فقد كانت الإغارة التي عهد الكاتب
 إلى ديفوار بالفلاش بالك هي هذه إلى الذي يكلمه لقد أحسن نفسه حرية
 «مركز مختلف الوسائل المبررة لتجرب نفسه أن تقول كل شيء» وكان
 عاليترو منه لشيد الاعتصامي الذي تمهد به هذه البضات لصبره
 «ما عدا» يوجد أن ينفذ صورة غائرة لأماء الإنسان - صرورة من موقع الخد
 حيث يظن البعض أن الأمور تساوت في النهاية كد تولى بعض الشخصيات
 فعلا فادرس هنا يبدو كقطرة حارقة في مفه أسطوري يستند على الشخصيات
 يبدأ لا مائلاً في الزمان كما يستند على الموقف بدءاً لا مائلاً في المكان
 وهكذا يتصلب الموت من تحت عضالا كاملاً ويتصلب به إلى نفس القلب
 إلى اتصال طبع في هذه الشخصيات بالذات في هذه الموضع غير

تستدير . ولكنه أيضاً ، أدت إلى جوهره المستقل عن كل داء ، والحقيقة غير القابلة لأي تصدير . أي أنه جندل حوتاً مطلة؟ من كل قيد يسرى في "أنا- أو ليكان" . وهذا هو لب نبي مرتبط بالمرء في السخنة الأثمة ويكاتب دارسه اسواة إلا جوازاً إلى طوبى انطلق بالمرء النسي . بين استقينة الكلية وتبديدها بجزئية . فليخره هو التفسير الحقلي والباشر للكل أو هو التأكيد المتمسك بالكل ليس حاصل جميع الجزئيات - وإنما هو أقرب ما يكون إلى : عالم لكل الأفعاليات . هذا التفسير ضروري له علقاب بالأصل هي علاقة : الانعكاس . مادية أو علاقة العنصر بالصوب

أفيد هذا الكلام الذي يهتكم في شجرة لأفسر تكهت مبالا كرو التي جعلت مني بتكلمون . مهم قام فليس بك كين البض الآخر يا جم ، حبيب ! فربهم لا يسي : أنها " مشكلة " أو " حقل القصة " أو ليلتها " صديقهم " . ورتنا هم يتكلمون فقط من مخرج أدب . ولا يستطيع موجه الحقلي إلا أن يشل للموهب الأثير . وكان هذا أدب الصبح حطة استراحة من عتاد الرحلة الطويلة يتشاهد فيها كل فرد حاذق يستطيع أن أفضل ذو أبي عذب في الحياة ؟ يدور مثلاً على الحوار بين ميلاسيه الأبن دريتو .

« ميلاسيه الأبن : أوفلت على أبي لم أجد في مولي يسمح بالقبول بأن عرفت ما فعله . . . » : « ليس من الصعب عندما يسي كل شيء ، أن تفسر الأمور ، وأن ترى ما الذي كان يجب أن يفعله ، ولكن عندما كتب مبعساً في العلية ظاهراً ماذا كتب تريد مني أن أفعل ؟ إنها حيلة مقلدة متطابقة كقروين الساحة . وهي مريضة لأن أدبه لا يخرج منها أبداً . . . ولكن يكن أدبه لا يخرج منها أبداً . هي حيلة مريضة . فلتفهم أبي أريدت التراجع والانقسام لصدفكم . فهل كنتم تطوفون تفنكم ؟ »

و يهوار : (مبهما : لفتا ؟)

ببرالسودان الابن : أعرف ذلك . لم أكن لنفسي شيئاً قط ، فأنا أحب
الحياة الهية ! إن الإنسان لا يعيش مرتين . . آه . . إن
الإنسان لا يعيش مرتين . . هذا ما كنت أقرله عندما كنت
أعيش في أمة الآوين . . وهذا أمة الآوين قد انتهت .
وانت . . هل تعلم أن الإنسان يستطيع أن يعيش مرتين ؟

وبعد ريثما ، أنتم . . يستطيع الإنسان أن يعيش مرتين . . بلير : علم
كثير ، يزعم أنه بعد الموت . . وإنما هذا العلم نفسه الذي نعيش فيه يصبح
عالمًا كغير يعيش فيه الآخرون . . فهم ليسوا إلا امتداداً حياً له . . بل أكرم حياة من
أولئك الذين آثروا « حياة المسكة » على مستوى الفرد والجماعة المادية فلم يراعوا
من أجل الحياة الخفية الحقيقية التي يجيئ فيها الفرد مرة ثقبال الذين عموماً
وهو يعلق أن بعضهم بل سينتقل مرة أخرى . . ربما وصوره محطته . من أجل
الجيل القادمة . هذا لتتخلص الأصعب من البطيئة بالخيال هو الضرر التفكير
التي تنمو من حوله أحداث « لياق للفضيل » فالحياة ليست « مصورة على
« بطل جاهل » ككذلك البطولة ليست مقصورة على معدن خاص من الرجال
فلا مسرح برنار وروجه بل الحياة اليومية الخاصة بمرزاق كاتدرائية شاور
يضمون و . . سرحم « كلاً » من الناس ورجال الخشونة « بالبحر » للشمس
بقلوبهم ويحكمون صومهم وهم الذين آثروا هذه الحياة الشبه حياة
الكاتدرائية المرسدة في هدوء وحشاشية . . إذا أصبح برنار و . . رجته في هذه
المصورة من الحياة لما لا يجرهم الفأل إلى « القيود » لأهل الحياة أو السيرة
وحدثت التي كان يحيا برنار ويرتد من أعماله . . سرحم إليه في تارة . . لأن
حركة الحياة لا تمنع الإنسان هذه الرحلة السالبة الضيقة . . ولأنه حورية الإنسان
ليست على هذا النحو الدارج من الفرار البطل والملائكة لقصصه كالأبيض
والأسود . . ولا ظلال بينهما . . وهكذا بشرنا برنار مع بيرداسين الابن في وحدة
قصير . . وهو صغير مختلف كل الاختلاف من صغير جاك وريدار وتديده
ولو كذا فإنهم من أنهم جميعاً رقدوا في ظل الموت . . لقد عاش برنار حياته

«مرحوباً» من موت إلى لقد عاشت ميتاً بالفعل ، فهو تجويز لم يمت حياة
 واحدة بل عدة ألسنة ربيعاً ، وبالأحرى فقد عشنا حياتهم طويلاً ووضوح
 وعمقاً خبرهم حسن البازخ من الموت ، ولما استأنف الحياة بن القلم
 وجدنا الأثر والاختلاف بين حياتهم + أو قوتهم + في هذا المزارع
 جوار ورنه .

«يرقد» ولكني لست مسؤولاً عن الهزيمة ، فلم تكن قادراً لتعيش
 جان : هذا جاز ، ولكنك مشرك في الاحتلال إذ أنك قد زلت حياً ،
 وقد زلت ونفساً حية

بولار : هل تظن أنك تعرفه . - تعرفه فقط مسطردهم حارساً
 بولار : أنا جفري نجست في طردهم من سيدي
 بولار : ولكن هذا لا يمنع من التهام عجمة الصرعة في الشاويح
 بولار : كل نمل يوازي أوروبا من تكون جميعاً فقيراً من الرجال ، وهذا
 عاماً ، ولكننا لن نعيش أبداً ونظف لنقاتل حتى الموت .
 بولار : يمكنك أن تحضر ، ولكن مع ذلك أنت فتكة الموت . أنا أحب
 الحياة ، ولابد أن تعيش مع زوجي وأطفالي

جان : أجل ، أنا أعطرك ، وأكثر ما أعطرك فيد حو شبايك . أنا تعرف
 أنهم طائفا هم موجودون على أرضنا فذلك أن تستطيع العيش ، مثلاً ،
 وأنه إذا استمر بقاؤهم فلهذا أطفالك لن يستطيعوا العيش كالبناك ،

ونك هي الفصية التي يركز عليها الكتاب لا بخواره المبرد فسيب ، بل
 ومن خلال ما حدث لموضعي أيضاً ، إذ عوب عبد الرجل «الـ ١٠» مرة واحدة
 أحد رجال المقاومة بوعوار موطاً حديراً إذ جاز تشبه لأنه جوب «خائناً»
 لصديقه ووطنه سماً ، يا رجعت وأطلقه فاندب أيضاً ينتظرون لأن سب اندل
 «أكله أصبح أيراً» فكذلكاً «عشنا في حركة المقاومة» وهكذا للتقايك

ولكن السرعة الزمنية لم تكن مواتية لهوجب اللوم. واثبات الأثامية التي اجتهدت
على توصيل الطرق بالتدريج إلى مكان الخطأ. ومن ثم كمال على بيان أن بعض
باب صديق العترة التي لم يره من ثلاث حشوات. ولا يختلف له من الأعداء
من حذر قطعت به في قلبه وهيب بجنته بالرغم من انه القوي. وقد دعه
مخبره. دور لم ينج من رصاصه بأرب لحكمه الصو. إلا ان علاقة
الأسرة بين يدى بيرالسول الابن. - جميل محاسبو. - توضح مدع. و
وردت له بأرجحاً من إر. - فقله حكمه بجزم صديقهما التقدم صمو. - - - - -
معجباً لم يمحلاً حساباً له من قبل. - سقاً كان برزاد. - روى مضي ينج من
يؤثر رجوعه جان. ونكبي هي لم تكن تدبر حق خطب الخلفاء. فذلك كله من
الطبيعي أن تلبس علاقة الأسرى إلى أن يفلتوا حاشيتاً من يديك. وبخاصة
وأن يبرر. - رقة برزاد قد ألتجبت له ثلاثيات هي الآن أمر ما علك. - - -
حبيب الأزواج القادر على توفير معيشة مستمرة لأهل منزله. حكر هي. - هناك
زمن صبر الأسرة المضطربة الضيقة في حدائق. - - - - -
كاتباً شاذراً. ولكن للكتابة لتقدم أكثر بحجم. - - - - -
صفتها للأسرة لا تقل خطورة عن صداقة جلال. - ولكن علاقته بالأمان من
أخيه أسرى مؤثر على أفراد الأسرة مشقة كبيرة في خيفة تحت ظل الاحتلال
عمى. أكثر تركيز. - - - - -
ومن ثم كان اعتبار هناك مد. - - - - -
إن تحول طوى النجاة دون أن يشعر إلا حقيقة. - - - - -
ذكر باب الفرام القديم إلى طعم يفرق الشباك. -

ذلك هو التباينات التي كان يعدها بالاكتر باليهام مع كعوب
إن يندب. - - - - -
في مشهد آخر. - - - - -
كافة طرقة. - - - - -
نظم مع خطب البيض. - - - - -

السجين لا يلقى « إلا لأن الكاتب يعرض القصة أولاً من موقع طرف حيث يتضح أن الخوف لا يسوي بين الجميع وأن الحياة السابقة حبه تختلف اختلافاً صاروخاً ، فإذا كان موتاً كهذا الذي يشبه حياة برنار فإنه يشكل بداية مدغمه لك أحمد سعد من علمه بحياة . ولأن الكاتب يعرض للقضية أولاً في مستوى الموضوعية والتعريف الكاملة للذات والآخرين . أي أن الصراع هنا ليس حراماً كلامياً بل هو صراع الحياة والصراع ، ويصير الحياة الدرامية بعداً من الظروف . و c ، هو صراع مكتشف يؤكد مرة ومراراً أنه لا مفر من وجوده خفيه أو علانيه

إن جاك كورجر يمثل شخصية البطل - الشهيد وإن لم تكن حياته أمامنا بحيث خلا ريب أن خلاله التاريخ قد أطاعه أثرنا من الخوف لا تضطر من أو جدار . يترك حقيقته جوهرية من حقائق البطولة والمقاومة ويصور أوس الكائنات حين يتساءل هل أنا فطري معصى ؟ كلا هو د عجوز مر تقى ، كلا لا فحرو ولا عجل فانه هي الحركة . عندما بحث البطل فيبطله إلى مدحة القتال فهو يعلم جيداً أنه سيكون هناك فوق ، ولكن بتطلب على الطريق الذي نمر به . ألا يعرض نفسه أحياناً للموت ، أو ذلك الذي يموت ، ؟ إنه هو في ذاته لا يشكل طبيعة درامية ، إنما هو إذ جدار قصير مرجع من الحياة رؤيته كما في عصر الولد . ذهبت إلى حياة حان وشرعية المقاومة ، لا يصبح فيبطولة وإن يجر حب . أما فيبطولة فتصنعها راحة الرجال في تحرير أنفسهم وأوطانهم . هذه الإرادة التي يصوغها حان في كلمات ومثل أنه هزسه جيوشاً لم بعد جهلاً . إن مستقبلنا لم بعد إلا مستقبل القوادير والبطولة ، وأتم هل نقتل أنفسكم على قدر كبير من النهاية خلفنا قلوبكم تتركتم تهورون . جتنس القادة من عهد ؟ أنا أريد أن أكتب رجلاً نظيفاً لا دياً ولا بطيخاً . ولذا رجلاً بين الرجال .

كاه حيد الكلمات ان تكون هي نسب إلى ردهم : أوديس حيد صوره
لدي قتل أن نعلم أمره ممتصر أهل أدهوس من خطيتهم المرفوعة . قال لاحت

الكثير منبراً عليه على الإقامة وفي وقتاً يتلوا من الرجل على الظهور ، يريد أن
 أن يكون يتلوا يسمى إلى يصبه من يداخ الأرض . يتلوا إلى الزمان ، ويرى
 كتابه هذه الكتاب قبل غيرها على التي صاغت اليد الواحشي بنحوية
 أوريسك . بعد أن كاد الصياحه الأسطورية في الأجزاء الأخرى ،
 مسرحية ، القاص «ساجد آل تيمى» معلم هذه الشخصية لحسابه الموجه القاصي
 الذي أروقه على جديده ولكن ، ما أهد الشقة إلى سالأكرو وساتر بالرشق من
 صاوتيهما قصير ياست ، صاوتيهما النفسية واحدة . وريتا انطلاقتها من
 «ساعة واحدة هي الشعور العميق «العيب والواجب» وعلى عادة أوريسك
 القوية من عياره جاف كوردم لا يكتمل بعدها الواقعي . ولقى يعاتب به
 ماوير من سالأكرو . إلا أننا نذكر معلقة التي قاصه بـ الكثر ، حين أخذ
 يصبه ما عصب بكونته جسمها ، قالب «أما أنا فيحشى أدم أكل
 قفروا بيلس . لقد ولّى سارو قرب الركنه على قاصيه نجرع كتيبي
 النعم حتى الهالة . وكانت هذه الرؤية مصدر الاختلاف الفوري بين وريتا
 كاتب آخر وأما تعصب على قاصيه «حيى» «خائن» عند سالأكرو وخويله
 بالمصداقه يوي محمد وعصب وكليسترا إلى خيانه بعداً ويوي يعمر غدار
 سالأكرو عن قطاع من الشعب الفرنسي وكل القاصيه يريه أن يعيش
 حياته بحدوث في ظل الحرب والاحتلال وماأثاته أنه حرم أن معرفته تعقيد ذلك
 فربما خائف سارو يدير من النظام الفرنسي انكاسكم والحصيل للاحتلال الذي
 في عمر اليوم

ولقد كانتا «القاص» التي صدرت عام ١٩٤٣ م «علاء» يارقه وير تصكح
 سارو قبلي وتفكره بمفها ذلك، آيا سجلت الصور الغصع الذي حادته
 «حرب والأمر والمقاومة في حقله ووجدانه كما يذهب الوريتر في كتابه
 «سوز واليهودية» وهو طريق بين مرحلة النضاد ، حرب كان البطل هو
 روكسان الذي يثير انشغال الناس ونهما كهم خيلاً خرباً مضحكاً
 ومرحلة «الديب» حيث البطل هو أوريسك الذي يسمى أن يجد عملاً بكنه سوز

أوطيه بينهم ، ويسمى فيريس إلى الغيب « إن صار قد اكتشف في القصة التي تمصل بين مصدر الكتاب : سرية والتصميم الإستراتيجي كمنكرة فادية على أنه تجمع الحرية بحري وواقعاً حلياً ومبدأً للنمى » أجل ، الحرية الفردية لمزولة في قفله صدمية لا يجرى جدارها الصلب شيء . وذلك كاست حرمه روكنتان وفيلاته جتاً إلى جيبه - غير حرية الفرد المستقلة عن الآخرين ولم يبق تبعاً التزامه على أحد . وتلك كاست حرية أوريسس الذي اتخذ قراراً جرداً ، عاطفياً بفعل القطر ويحمل عماراً لثقال أريوس في حروقه سائر هي التي منعت هذه القدرة على الحركة ، ولكن أصله أيضاً هي التي توجد دقائق عكيرة في مجرى رأسه واحد . أي أن فكرة « حرية » ذاتي بدأ بها غشياً وكتاب هي يعبأ إلى أصابع إثبات فكرة الالتزام القوي بسعوط فرنسا تحت سنانك الوحش الثاني . يتمدد لإضافة سبباً يمدد . يتفاعل سائر مع الأحداث تفاعلاً حياً لإثباتها . حتى يقف مع حركة التعريب خارج فرنسا مع جوائز وكفها فيهم . ولكن بغير التمسك بالنار في أمهاته هو هو م يتغير ، معه تكالفت عليه التعريفات المقتضى الأجسام وبعدها انخر من أنفسهم ويرى على الجهر المسمى هو أن الإنسان « حر » في هذا العالم غير مستمر بقسم سائبة على أفعاله . وعندها تزداد كلمة الحرية حثرت أدت في مسرحية « القباب » ، وعندها يندجأ إلى الصياغة الأسطورية في معامها الفكرية والدرامية ، فإن ذلك كله يعني أولاً وأخيراً أن التماسك يلقى بقرينة عليها ، وأنه لم يعد له إمكانية التوقية الصدمية أو جدارها الصلبة أن يعني حرية . وكتاب من الميتة والسقوية من ، بأفهام الآدم . وأنه لابد هذه القشرة الصلبة أن تنفت قبل أن تنكسر عنوة وتصبح . تمتد بعض تعبيرها كالتقارب إلى مخزف خرمها وتخرج باستقلاله القوي عاكس قديم عن نفسها خالقة المدو لتتمرك بيبة : بين جميع هي حسبها إذ حريم ، كما لابد أنها اكتشف فجأة - في حرية الآخرين إنها تحرق القشرة بنفسها تخرج من كهرها القوي بجنة سبوت ، المسجزة إلى حلقها للقاءة البطولية للشعب الفرنسي وأحياناً البضعة مكتوبة قبلي وهي

لا تعود إلى الطريقة أو القيمة الصدية مرة أخرى ، ولكن لا تبطل مع
الآفغير أيضاً شرقية جديدة كثيرة تضم الجميع ، لقد نهضت حثاً والتزمت
بمنه الحرية ، فهي لن يندمها شيئاً كما لم يندمها شيئاً

هكذا أوريست : أقبل مع مربيته على أرجوس وهو يعلم مقدماً أن أيام
كالي وليكنها بعد خمسة عشر عاماً حين تملك رويته عدداً جيداً مستعراً في حرب
من وادة ثم تزوجت أخاه رجسته ولقى مؤامرة يثيناها معاً ونجم الشعب رأسها
يملكته تلوى على السر واعتار حياة النجم راريدى السداد واحضن بعيد بلوف
ونلويخ له يوم اختيال آجانهوي . ولزم إيجيب طغوس النجم وشبهه في ذلك
الملكه كليمنسراً وأبته نبي الكوا أن سلك مهادن السيل ، ويصل لوريست
والنوم يمدون أنفسهم للاحتفال بعيد للتكفير حيث يسخرج النكاه الأسير
صخرة النجم هيخرج الموقى لقاء آخراتهم ويقصرون لوقت معهم . ولكن جويبر
كبير الكلمة يلقى أوريست منذ البداية متطفاً تحت اسم « ديمتر ييس » فيعرف
عليه بعد فترة ويدور بهند سجاد مربر هو الصرخ السالد هو الإنسان والقوى
الطبي . ربما كانت الكوا هي الخافز الذي أفرم أوريست طوبى : الفعل «
الذي دلتاره واعياً بكافة ما فيه عليه من التزامات . نراه فتكهن في متعصب
الطريق يتحمل من « فعلها » ويكن ذلك جويبر رعباً من رايته . وذلك بعد أن
أقدم لورمب على قتل إيجيب وأمه بالرغم من تحذير كبير لآفة للملك
بل بسبب هذا التحذير الذي كشف فيه جويبر أوراله وأواق كافة الآله
واللهوة ، وهي أن البشر لحراز النضيمة ، ولكنهم لا يسمعون ذلك : ويهمه الآله
واللهوة حفاظاً على عروشهم أن يدعوا لخدش الإنسان بلم حقيقة . وبك
بعد لواب الأوان فقد كاد حكم الحقيقة التي ثققت على أوريست
كالصاعلة هي الحرية . عند لا ينتم بالنجم كبقية أهل أرجوس ، على النقيض
من الكوا التي يصيبها الرعب من أحوال هذه الحرية فصاع مقهوراً شعاع
النجم والتكفير . علامها الوحيد من دياب جويبر وزيانية النجم . ورواهن
أوريست حريات جويبر التي يظلمه عليا إلى مقدمها مرش أوه منام
لدر عاده

« قلن من التلمذ ، وهرقن جديده بدستامير المنيعة عند بابيه مسجد آيوغود الذي
عظمى به . وكذا رقص حزن كبير الآله ، ولفن أيضاً عرش الشعب ، ورفقن
أن سيكه وحيد مع حريمه . تماماً كما جاءه لا يحلب سواها ، ولكنه الآله لم يعد
يحمده غير فقد حرم جويير وديده ووربايته حين أبلغ اسماعيل بسر الإسماعيل ،
باسم آخرى من ولدوا وأنهم لم يزل من خطيئة ثم يرتكبها . بأن مواهبهم ليسو
إلا مراء هو ، وهو الكليل بالديانة والقدسية التي سميت من قبله لا شيء من
الصراخ والصويل

الصلوات

يقول فلبيد نودى في كتابه عن مآثره في السياسة الرسمية الحكومة هوش
كانت أقوى للتعصب القوي في عام ١٩١٠ جاءت كطبات عاجل
لعيش الفرنسيين في فترة ما بين الحربين . ومن ثم عليهم أن يستعملوا لنيل
جزائهم . وكانت هذه السياسة تجعل على تأكيد جانب من الكتيبة الكاثوليكية
ما دفع سائر إلى إظهار الدين وهو يتعاون مع الحكومة القائمة في تونس
والسيرة القوي . في رأى نودى . أنه لا توجد ثم جاذبة لإيمان الإنسان إلى
الإختيار ، الأخلاق التي يجب أن يقوم به ، وعلى كل إنسان أن يختار بمفرده
ما يفعل ، ولا يمكن لإنسان أن يتلقى أوامر من أية علامة لأنه هو الذي يتقرر
معنى هذه العلامة . ويعبر الناقد بذلك إلى تلك العلامة التي طلب لو ست
بالعلامة الأخيرة التي طلبها الكثرة ، لم تكن من جويير إلا أن استجابته لكل
مهم . خير أن أوردت في تحقيق العلامة تتنازع الإنسان الحر ظم تيد
لمعجزة النبوية تماماً بكنهه . يبدى ساربه الكثرة فور مصرع أمها ، وهي التي
تقتضيه معها العصر تفضل هذا ثياب النار ، بابها القديسة التي توكده بها مع
يخسبت على مرادى أيا محتوي ، إيماناً في ذلك . لذلك يقول فلبيد نودى أن
الإنسان في مسرحية : اللباب يتخذ قراره في عزلة ولكن وهو أرحم البشر من
قراره ، وحتى ولو كان الله موجوداً . فلا توجد مبادئ أصلية يمكن اشتقاقها
من وجود الله نظر لأن حرية الإنسان نفسه مستقلة عن الله الذي خلقه
وهو هنا يشير إلى الصراخ ، امر بين أوريسست وجويير بعد أن ألقى كبير الآله

يسره إلى أيجست ، سرور غير جميع الملوك والآلهة فقد رعى أوريست من هذه السر ، أن هذه المسالك التي أسلمها عليا جويتر لا تنهي شيئا بالأسية له ، لأن كبير الآلهة هو إله الصبحور والضباب وكل ما قد توجد لدى الإنسان فهو بسى منكأ صيه . وحتى إذا كان قد خلمه كيفية «فيسرواب» عزله عوكله لم يعد في نطاق سلطانه ، بل انفصل عنه وأصبح موازاً له لا يلقى به ولا يماس معه ، ويبدا بالكلهم كرنأ واجداً وعزلة كامله وسدا حلقه . هابن كتابات السرية يستطرد تودى - بالحق - الوبج ، وذلك هي تعليل عزلة الإنسان وعجزه . والاختيار المصمغ الوحيد هو الذي يقضى بالإنسان إلى حرية أكبر له ولكبحرين ، وكل محاولة لاختكار المسئولية إنما تؤدي إلى إتكاء السرية . إذ الرسالة السياسية المسرحية الفياض واضحة . حارب عبد القلزي الألمان والفرنسيين المتعديين معه ولا يأخذونك التسم لما قد تظنه جريئة ، وأن جميع الطبقة عماد من الناس لا أنهم يعرفون أنهم اسرار ، ولذا أدرك الناس أنهم أسرار في المؤكدة أن مصير الطغيان إلى الـ ولد . وأن هذا التدل السامى يقتضى خصامة إلى كان للضمير الساريون فادرس بها على الاشتراك في الحروب ضد الألمان . ولا شك أن هذا الحق قد أدركه الفرنسيون من المسرحية حتى عرفتم في ظل الاحتلال لشاري في صيف ١٩٤٣ ، ولا شك أيضاً كما يقول موريس كرسنتوف في كتابه عن سارتر بين الفلسفة والأدب أن مسرح سارتر « نطقس الإهم الفوى » في أريست إلى نمطين هو هجوم على الفلسفة الرسمية لفرنسا فيدى . الأمر الذي به الركابة النازية دت ضرورة ولعب المسرح المسرحي أى أن الألمان وثقوا - بمولونه بعض الفرنسيين - أن أيجست هو رمز الاعتصام النازي وأن كليتمسر هي رمز الحياة الفرنسية

ولكن بداية المسرحية جاءت عند تهاد سارتر فباشاً حاداً حول الرمز المكاس في معارضة أوريست لأريست وهو بعض على حكمة مدينة سارتر إلى أديبت هـ ت صيف يرباه الفيراد فزاحه كلهم كل شيء حتى أيمن أهل المصبة أن حينهم قد حان ، إلى أن كان يوم جادهم فيه زهر ماى فوكت في قلب

الديباجة هكلا ويحتل أوربست المتباعد وأحمد يلعب على الخافض والقيزان نراكيم
 حوله من كل صوب ثم أخذ يمشى عصفوات واسعة جكنا يوان أوربست
 بالمشاة صاعداً ووجوه أهل بيرويين أن يصعدوا له الطريق - فتمسك أهل
 أريحا - كالنومى - حتى دخلت القرياب وأوربست مرعدة كما يصيح الدياب
 وقبلاً يصيح أوربست « نظروا نظروا إلى القباب » ثم يستأنف وينقلب
 في أثره القيزان دلفاً واحدة ويعني لأهل القباب ومعه القيزان إلى الأند
 هكلا ويخرج أوربست من بين الصفوف وقد انبعث الإبرياء من خلفه
 معزلات يتبادل القناد على مقبضهم جاسون في كتابه « سائر بلكه »
 ما إذا كان التزام أوربست - أو يطل للقائمه الفرنسية - قد انتهى بتحرير
 فرنسا فيجب سائر بأن القصيدة الرئيسية فضلاً عن حياة رجال المقاومة فيا هذا
 القويحيى - كانت بالحق « إنا نحارب لأفان » ذكر هذا لا يخلط أى حق
 بأدب الحقبة التي متى العرب - ولكن جاسون لا يبدى الفناء التام بهذه
 الإجابة ويجب أن السبب هو أن ريد المقاومة عند سائر هي أيا « خاطرة
 شخصية » لكل مقاوم فتبدو - من م - كما لو كانت اعتدراً للحربة التي
 لم تاجه حتى الآن من استجابة سوى نوح من « بطولة الفمير »

وربما كانت مسرحية « الدياب » على وجه التحديد ، هي التي سجل
 المرت الأمثل على ما جاء في كتاب ذلك الكاهن « سائر والفلسفة » من أن « إنسان
 سائر يعمل من دون زيادة حيقية ورن وبعث الإرادة خنده فهي لاجبة
 لفضل وبالكال لا معنى لها فانه إنسان لا يسل حرية - بل هو مدفوع ونازم
 من الداخل وليس حرية سوى تلك المفقودة التي تكلم بها برسون والتي
 على عكس الدفاع حيي » وأقرب إلى المقاومة في مسرحية « القباب » هل
 وليمة معاً وبطولها في « مؤلف » أوربست لأشئ شخصيته تنسب « بالفضل »
 ح - اسمه أولاً مثزراً بتحرير الآخرين و بين ثم أصبحت الحرية « بية » و
 حياته وسياة الآخرين وهذا فيا أعتقد الفرق الحاسم بين أوربست سائر من
 ناحية وأوربست اليوناني القديم من ناحية أخرى ، وهامست شكبير من ناحية

٢٢٩ طوروبست اليوناني القديم كانه مجرد أداة في أيدي لآلهة انتقيد القدر
 الطكروب في لوح الفينة ، وهاجست شكبير وقتب على ساقه القمل عين الزبطار
 بوسيارع من هنا كانت أوربست عند إسسيروس في بابلاند اللربين
 نعيشاً لأوربست حته سارس ، بطلا تراجيدياً مقهوراً كتب جاساته نبيلة الزفا
 شربة لآلسال وكذلك كان هامس عند شكبير نعيشاً لأوربست عند
 سارز ، بطلا تراجيدياً كتبت بأساته نبادة العيث للفعل الإنساني أما أوربست
 السارز في « الباب » فكانه بطلا من أبطال القفاوية في مسوفا الزمزي
 النامل ، هو بمعنى آخر كان « نظرية في البطولة » المظهر سارز في صياحه
 صياحه نعيم يديه على كنان الشكل القبي في « الباب » الشكلا؟ صياحورباً ليس
 مقصوداً في ذاته وإن حقق حب الشكل شابه على صمريين المستوي القسبي
 الذي يجر من صمريه غوام « المبروع » الذي يكاين مع كل « فعل » ومع
 حد لا يكتسب أن لا يأنه حياة صاحبه والحقبة هذا هي الوجه الآخر
 فلا تزام القردى خافض والمصيرب الوالدي الذي جعل « الإساية » ندلاً
 « المنصوعة » ، والإساية مصفا « مشروع حر دائم التطور » لا يصبها عليه
 لينة أو مثلاً أعلى ، والمصيرية مصفاً بصورة قبيلاً يشبه الطير العارم والندية
 الناجية

ويستمر سارز بعض الملامح من الفكرة نصيب على جانب كبير من
 المصبة أولاً أن أوربست يتقدم عقاراً يجهل حجاب شعبه فيرون لالكر
 يوم الاحتفال بعيد مولى أمام القادة وأصحابه التي تنتظر فرناً مصورة موناها
 البتوية « اصفي لؤ » - « هؤ » النساء التي يرتضون عوقاً في حبراجهم
 المظلمة ، حاداً قريب من أهدت على كاهي سيمح عطاياهم ، هو أردف أن
 ألقب من جنداراً يساريك القلم ، و يوجب نفسه عهداً أمام أهل كرسوس الذين
 يتفكرون بالمشارة من أيديهم عند يابه مهند أبيلون فيمون طر بمشجاعة متشقة
 التفكير ، ألقوا على شطاعكم فربكمكم ، بالفسب الذي شفى بيايكم و بجرمكم
 ريسا ، ويطلب على كاهلي ، لا تشدوا موناكم فزهم موناى ، « كان جويو

ورجست قد استطاع أن يمدحها بالماهر المستقيمة عن حقيقة أمرها فأصبحت
 معه فهمي ببلد «نقدي» «صديقاً للعدو» وكان أورجست قد صارح الكثر
 «ما نال جويزير وباني» العدالة من شئون البشر «وفاً في حجة إلى الله
 يلتقي ذلك» «والحمد لله على ما فعل أورجيس من سلطانك» «والحمد
 أن يرد إليهم عصورهم بالكرامة» «ثم راجع جويزير بعد ذلك فقال له «لست
 السيد ولا السيد» «ولنا أنا حري» «لم تكذب تنطق حتى لمجيئ من نطاق
 سلطانك» «ولن أخرجني طبعك قلب للرب بطرس مميعة وكلها كوميديت
 ولكني لن أسير في غير طريق ذلك أتى وسان يا جويزير وعلى كل إنسان
 أن يشرح طريقه»

وطريقه هو أن يضع حيله أهل أرجيس مهما أصابهم ذلك يابس «لأن
 «الغاية الإنسانية لا تبدأ إلا على التخليق الآخر من اليأس» «فقد خاطب
 أورجست وحشي الإمبريات» «حتى انقلب سائل وحشي» «اكتسبت صواباً
 المسيح على الصليب وقد أدى شهادته عن العالم» «في تلك اللحظة نسفت
 حريته» «كما نسفت حرية الآخرين» «ولكن المسؤولية يكتمها فتح على
 كاهله وسوءه» «وقد فهم أن جرمي غير جرمي وأنا صائب» «أمر تمام
 وجه الشمس على سبيلك» «وهي كنه حباتي ومعدن كبريتاتي» «وإنكم
 لا تحذرون من ثوباً فلا عذراً» «بني من كان حبيبكم لياي» «وكللك قلب جويزير
 حين يمرض عليه مرض أرجيس يدكرونا بالفيضان حين أهد المسيح على مرفق
 ماله ومرض عليه محالته الأرض» «فاشترط الآتي قليلاً من النعم وانصرف
 الآخر ذكوة أورجيس» «لأن الحني الاعتدالي لأورجست والصليب الاعتدالي للمسيح
 هما «قيمة» «الحرية» «للطاعة» «والقائمة» «بغيره» «تصبح» «حرية» «أورجست» «جريمة»
 «جريمة» «مهما كان» «ناقصاً» «التأثر» «وتصبح» «خطيئة» «المسيح» «عملية» «لردية» «مهما كان
 ناقصاً» «يوحنا» «ولما تكسب» «بطرقة» «أورجست» «المسيح» «مناها» «المفتوح» «من» «أها»
 «مناجاة» «للاهم» «من» «محل» «المفاد» «ومقاومة» «للمجزيات» «من» «أجل» «الكل» «ومعاجة» «للنسي» «من»

أجل المطلق هذه البروية الصورية الغيبية هي التي «ذهب لورينس بروج
الاستعداد إلى مقده» ورفضت المسيح إلى شجرة الصليب «بدلاً من عرض
آيوس أو عرش الإمبراطورية الرومانية
ولكن سنوار ليس مفكراً مسيحياً على الإطلاق» بل هو يتبرج هذه الحكمة
بأسوأ الإنكار بدلاً عن المسيحية وهي فكرة ينتهه الممارسة بأن الله لا مات «
حيث كمل غزوة بعد الإنسنة كرامازوف» إذ كلف الله له ما به شكل شيء.
جاءه «بأنه» وهي أو كلمة سريرة نفس آخر «

حل أن «الديانة» ليست إلا «نظرية في البطولة» اضطر كاتيا إلى
سباحتها على عبادة النحور الأسطورية في ظل الاحتلال «أما تطبيقاً فمجانسة
بعد ذلك بقليل أعوام - فهي بعد التحرير «مصرية» مؤيد بلا لبور «حيث
كانت مسيحية» وتعبيراً لمفهوم المناجاة والبطولة التي طرحها سافريها سيق ولكن
الواقع يختلف عن الأسطورة في الكثير لأنه يتكون من «لغز الكثر عور» ويتلى
أكثر فأكثر «روح العصر» وهي ثم تزداد كجنية البالفة المصرية «مؤيد
بلا لبور» كلمة لورينس روا معلوماتاً مختلف هذه الروح

وقد كتب سافري «مؤيد بلا لبور» عام ١٩٤٦ وإن كانت أساليب نفوذ
زبان للقيمة الفرنسية ضد النازي عام ١٩٤٤ ويختلف النقاش المبرزيوي أنفسهم
حول قيمة هذه المصرية عتلاً شديداً وبخاصة حين جوجه الصريح إلى
الصيغة الفنية «قابض براما أصعب ما كتب سافري» والحق الآخر بلها
في التجميع مبرحيات «هذا ليا لا يرى فيها جازييل غارسيلا إلا تعديلاً وقتياً
للناس» وتبعاً من الساذجة «حل أنه مهمل اختلاف النقاش فيها بينهم لأن تاريخ
القائمة في الأدب الفرنسي لم يفلح هذا العمل أمام الذي صدر في أوتو أصعب
خلالها أن يفتح الكاتب لتأجيل أنه إلا شيء النفس «فابستايو واسطورة من
الصلوات الفرنسيين ما كانوا يستعملون كل هذه المصرية أن تكذب أسفاً «
ولما أن كاتيا قد أتت حثاً من شجاعته الصريح أن يلتزم «بالبرية» «وقد حطبت
«مؤيد بلا لبور» فتراً صير الدلالة مجموعة أقدم التي سبيل نه أن أرساها في

« القهاب » ، هذا نحن نلقى مجموعه من المناقضات الفرنسية ، المتضمنة في صيغة لقاربة السرية وقد أثبت عليهم سلطات الاحتلال القبض ورويه بهم قد ضياع السجين من بين هؤلاء المناقضين القاتل روسي وأعوانه الأصغر فورسوا ويتابع مشاهد التعذيب والاستجواب الوحشي الذي لا يفر منه جبريل خازين - للإيضاح من وعيهم جيد ولكنهم « وعده من الخطأ الدوامية التي تفتق عنها ذهن الفنان » لا يملكون من مكانة خيلاً أي أن تعذيبه هنا بلا من ، لأنه لا يكتشف شيئاً عن مجلد هذه الشخصيات ، بل إنه كانت أزمة مطلوبهم في نقطة البداية التي انطوت في عقد موهبا امتداداً غير متوقع يرصده ما حصل جديد إلى السجين ، ولم يكن سوى « جبان » ، المطلوب القبض عليه ولكن سلطات اللذان لم تصرف على حقيقة شخصيته بعد بوصوله بصيحه للقي بنية للتأجيل ما « يوشكون » منه ، ما يقولونه ، بما يصل أزمة مطلوبهم حللاً عادلاً

وبخلاف « مواقف » الشخصيات وليس مختلف باختلاف « الفرد » بكل ما نطق من ذاتة ووجد - بهذا هو يفسر القسوس الأول في التفكير سوتير - وثائق حبيبتها في معنى المقابلة كتعبير أمثل عن الحرية والموقف ، وهذا هو الجسد الآخر في اللغة ساير - ما صوريته بقصد نظم من القاطنة و عملة من الخراس و يورس ويم نكي جدا « الموقف » البحرياً فقد ما كان تهمزاً لزاوية المروية التي اختارها - يكامل يراعه - مولماً للمقاومة ، ذلك أنه عرف وقد انصرفت منه الإرادة على الإزاحة المقابلة إرادة التعذيب والمهم فلم يضر شيء من حقيقة جيل وحقق بذلك موعاً من الجدولة ، وبذلك للزامة الضار به كما همى قيراجه الأمانة في عروقه ، يتقبل للقاهرة بشرطه ويكتسب الزداد براجه الجسماني بالاعمال ولا يروح شيء « هذا عقد آخر فليطولة ، لا يقول ساير إنه أمثر أو أقل أهمية عن صوريته ، ذلك أن معمار طوطونه في حياة هري لم يكن فعل ماضي فصره على اسميالك المتكلمية ، بقدر ما كان يتحلف بموقفه من « حبيته » روسي ، يندرج الفكر بشخصه يدور لوسي الذي يجرى « وقد سزم جاني

زعميها وعيبيها - أمره على ألا يكلمهم من شخصيته حتى لا يشيب في
أضراسه ولا يحمر لها بقية أفراد المقادسة خارج الأسوار - هو يسمي مدري القسمة
التي سيعاملون بها مثل هذه الفتاة الوديعه الخبيثة - سوف يهدونها بكل ما يمكن
من أدوات جهم وبساتين شياطين - سوف يلطونها كالبطحاء - يكون ذلك
والفؤاد - سوف يسبونها شرفي - ولكن ماذا يستطيع جان أن يفعل ؟ إنه -
هو سيد لها ولتزامه بالمقاومة يراه غداً في البحيرة - حريص وسريته وسريته لا تترنح
تلك هي استراتيجيته واستراتيجته تتحدد لوسى بقدر جنونها عرضي - ولكنها حتى
تسمع أصبا فرسوا تصرخ بأنه مسموم - بهم لم يصدق - ثم يصرخ
أحد - لقد سمعت إلى قطعة من الحجر - ولم أشعر بأيهم بهم، تعرضي
كنت أطلع إلى وجودهم وأفكر في أن شيئاً لم يحدث - كلا - لم يحدث
شيء - لقد كنت في النهاية أديهم منهم - لقد - ذلك قد أصدرت
يا فرسوا عليهم بخبرته في الواقع قد جنونا عرضي - أما مدري فقد صرخ إلى
قتل القسي الصغير - حتى أن تنرفض عليه أحد - ويقتل دور جان ويقتل معه
لا أمل في إطلاق سراحه - فيمجر - الجميع بأنه سوف يصبح أورثه القناعة في
حيثه قبل يوجد على مقربة من المكان الذي يهدبون فيه - وهكذا يستطيعون
النجاة بملازمهم إذا أرادوا بالأصراع عليه - بعد أن يطلقوا سراحه - ويرجع جان
حينئذ إلى برسي فافلا - انتهى الملح - خطاب في عينيك وأدلة أن غداً بحري
وانكى لا - ر. بحيث أثر للألم - ولا للشدة من دموج - لقد - لقد استبدل
كل شيء جان من قربة القومع إلى يباس - ينبغي أن تتأني من كركك
لا تصعد بالألم - لقد طكرت كثيراً عما تعرضت له من تعذيب - ومع ذلك
لا كنت ألتصور أن التعذيب يمكن أن يكسبنا كل هذه القناعات من كركيك
الألم - وجيبه لوسى - قطرة من دموج ؟ انتهى لا انتهى - حشر شيء واحد
أن يكذبوني مرة أخرى - يصبر بهم - حتى الموت من جديد بالصمت
وأصغر صوت - وللي في ظمري يوم الأربعاء - فرقى من كان القسي فليجأ إليهم هم
الذين جرحوا كبريالي - إلى أنفسهم - وإن كنت قد قبضت أيديهم - ظمهم

أيضاً في القصة يدعى : «أني أشعر أنني غريبة إليهم أكثر من قرى منك» دلائل أن قنبر يريدون أن يعرفوا الإنسان ككل ما هو جميل وشريف ويقيم كما يقول أمور المحايدين في كتابه : كلمات في الأدب : «... يتفكرون للحقيقة التي تبتني منها ثم أتف الإزدة يافرة من الضميمة لها بالنسبة غير» حقة الدخول بهرجتها والتصاريم إلتنا في قبضة أيديهم ، هذا صحيح ، والأصح من أنهم أيضاً في قبضة أيديهم فهم لأن يطلقوا سلاح حريته ، ولهذا أن هادتهم بالكل ، ألا نطلق سلاح حريتهم حريتهم قد أب مروا يوماً وقد عرف الذين والضمير إنهم أمراء ، تماماً كما نحن أمراءهم بهذا ، شمر أن ويهددنا على سقني ونجسم ، ونشعر أنفسنا أن وسودهم لا وجود له ومن الواجب أن نتصر على أنفسنا ، وذلك بأن نأخذ من قائمة هدايات معنى الإحساس بالكلم على الألف يجب أن يهرم ، هذه هو المفهوم الحقيقي للتجربة

تجربة الحكماء

ويطوره من الذي نأخذ على فكرة البقاء حياً بعد ذلك ، وتكون معه لويين بنفس التفكير الجانب وهي وإن كانت لا تنسى أنه قتل أجيالاً ، إلا أن لا تنسى كذلك ما خلق بها على يدى البربرية فنأزله ، ومن ثم نديك بعد ذلك عبقراً أن لا سبيل له بعد الآن ، وكما كان نخبهم في مبدأ الأمر بلا شئ لأنه لم يكن لديهم ما يقولونه أو يرشدون به ، فلهم كدليل في الجماعة نظرون إلى حرص جان على أنه هدفة بلا شئ لأنه يوفقهم في الحياة في وقت لم يهدوا بحاجته لها ، إنها حياة بلا شئ ولكن سارت بحسب هذه الاختلافات والفرقات بعضهم ضابط نأزله عليهم ينتخب على شبكة قديم ويهدده بهم يرميهم جميعاً بالرمصاص وينسحق في هذا الإطار كي يقول أمير إسكتلندي في كتابه «سيرته الفكر وإنساناً» تمكن أن نعتبر دراسة سيكولوجية المقاربة من جانب وسيكولوجية التصديع من جانب آخر وليس في المسرحية أفكار فلسفية جديفة بادرة ولكننا نخلص من بعض أخلاقية لها أسبابا نفسية بالصلح حين يراعى كل فرد تجربة الصلابة ، فهذه أنه حر وسفيل ووحيد في أي لواء اختاره وهو على سافة الطرق

ولعل هذا الموقف يدعو مكررة غاية التركيز بشراً بالانفعال العنيف في الفصل الثالث والتعير من المسرحية حين لا يتحقق من الزمن سردي، يضع حقائق محتم في كل مرة من أفراد لقاحه أمره ويختار بين الصبر والتسليم

-

على نفس نال أن نلاحظ من مجموع هذه الأعمال ، بعض الخصائص التي تميز مسرح المقاومة هي غيرة من الإشكالات الدرامية المألوفة ، أو اعتد أن الإجابة لن تكون بالنفي ، ولكن هذا لا يعني نقائياً أنها بالإيجاب ، فلاحظت أن عالم الرقبة في مسرح المقاومة ليست عروياً من المسرح النواحي التقليدية في كل زمان ومكان ، بل هي أعتقد أن تحت إضاءة حقيقة يمكن فكرة المقاومة كصور فهي أن تبصر إلى لأنية للمسرحية ، المسرحية هذه الإضاءة في إيجاز ينحصر السمات الجوهرية أن يظل المقاومة ليس بطلاً بواجباً كما أنه ليس بطلاً مطلقاً بل هو ليس بطلاً لإحدى المظلمات أبداً كانت ، دينا أو عروية أو أيديولوجية ، ذلك أن المقاومة قد بموجب حقاً كالفنية بعدة طرق ، ولكنه ليس موتاً ، تبريراً ، لدرجة الانقسام الداخلي ، كما أنه ليس ميتة الصفة الصلبة التي تسم للكون باللامعنى والخيال والملا حتم ، وإنما هو ميتة محتمل ، الموت المحتمل ، النتيجة ، النتيجة ، التي لا هذا العالم قبله الأطراف إلى مقعدها الأرض ، والموت في حياة المقاومة هو جسر بين الواقع والمثل ، هو استناد لقيمة جديفة يربطها مكان القيمة القديمة ، لذلك كان دوماً وشهادة ، ومن المقاومة ، شهاداً ، هو في الحقيقة من ألباء التحرير الرطوي ، فهو لم يرد على ساحة الفهم منطلقاً من مشاهد يتسق من «الإدراك» ، هو لم يمان هذا كالتصام بين أفكار والعمل ، وإنما حرص على أفكاراً من جنبيه ولقد عبأ إلى رحلة الفهم ، رحلة الموت والحياة ، فأخرب على الشاطئ الذي يقف عليه قبل أن يبحر ، شاطئ السكين الأبدي للتفكير وهي بعد جيداً صناعية ، فهو بالمخاطر ، ولقحة حل الشاطئ الآخر الذي يعمل فيه بعد أن يتم الانحمار ، شاطئ لم تكن لخلقة التفكير وقد تحول إلى مرحلة

النصح والديناميكية هذه المرحلة التي تمثلها أبطال برناردشو وبريكر ورولاو وأوكلي، سالافرو وجورج طارت بعضهم ريش اليخش الآخر ولكنهم جميعاً في حياتهم ورسهم أعطوا علامة على الطريق الصحيح وهو الطريق « التاريخي » في بعض سلسلة الأعمال : « الأسطوري » في بعضها الآخر ، « الواقعي » في معظم الأحيان . ولا تدل « العلامة » التي أعطيت لنا على المخلص فحسب ، صابر ما هي إلهام للمساكين والضعفاء .

وعلائذا نقول إن بطولية « الفرد » في المقاومة ، ليست بطولية « فردية » وإنما نسجها الجماعية في وحدة وصرح لا يبدآن يتقوى أيشاً إن الاستعداد ليس امتيازاً لرجل أو امرأة ، مقطوعة على الهند والقداد ، ولأن هو رؤيا يبية تكاد تقرب من الرؤيا الصيفية . نقول العلامة أخيراً إن أزمة البطولة في مسرح المقام ليست أزمة من نوع هريد خاص يتميز به البطل دون سواه من البشر ، وإنما هي إحدى أزمات الإنسان المعاصر في حياته اليومية وقد اكتسبه منها الحقيق وأبعدا في حياته التصاليه .

وقد تمكنت هذه « العلامات » على الصياغة الجمالية للمسرح ، فيحدث بهل ويزن البناء الكلاسيكي لمطويات ، ويحدث بلا سببه اليوم بل مسرح المنصى فالمسرح الميمامي الذي نأخذ به المخرج الألماني إسكاتور هو ينادي النظرى المسرحية الميمامي ، ولكن المقاومة كتحفة ميمامي في اللام لأجله نود أن نطلع الأمر كتحفة من أهم الشعراء الجددية التي أبدت المسرح الميمامي ومن بعده المسرح الميمامي جاء الحياة وإنما نلاحظ أن المقاومة - أو ثورة الميمامي - قد أبدت العمل المسرحي بقوات متلاحقة في مجال الفن . ولقد احتوت هذه المجموعة من أعمال مسرح المقاومة التي خرجنا ها أهم طعم الثورات من كعظيم للرحلات الأرمطية الثلاث إلى استخدام الفلاش باك ونيزولاج الداعلى إلى توظيف الأسطورة توظيماً جيداً خلافاً وعلى الرغم من أن المقاومة تسمى « الانقلاب » بصورة من الصور ، هي عزيزان متعارضين ، إلا أن « الحركة » المسرحية هي ادب المقاومة قد تخطت كل

ما يمكن أن يبدو من تصنيف متصنف القرى حور والبشر في الإنسان هكذا كانت جاز تارك « إيماناً » متبذحه « وامن المصير والتسلم وهكذا كان موصيها فبطل في جميع الأعداد ولكن « شميروا » له قد استطاع سيطرة على جوانب الثوار فالحقوقي ليست « أيرلندي وأسيروا » لأنها تخرج من دائرة الحقائق الكلاسيكية الرومانسية الرومانسية والدينية، على مفهوم التسمية بين الإنسان والكلمة « بين المواهر والأرض وهي العلاقة التي تدعوها باسم « اسرة »

الفصل السابع

المطالعة القصصية في المسرح المصيري

تعرض الناقدة التاريخية نفسها أولاً على الكتاب المسرحي إذا تصدىح لها حاجة لغية القصة للرجوع سواء عبرت عن نفسها في بطلنة فردية معينة أو في بطلنة الشعب في مجدها. ولعل العلاقة بين التاريخ والمسرح من أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ والتأريخ الأعمى المختلفة ، كما تحدث التاريخ نفسه يقدم للكتاب دوماً في اللغة العربية عام يتناول أثناء قصصها الفنية يتبع من التمدد وفق منهجه إلى التفسير ورؤيته في التفكير وهو . حينه لا تحاول بقية « وهو » حد ، رد أوامر التاريخي مهما اقتصر عليه على « إصدار المسألة » لأحداث التاريخ ومنها من جازد أو جاور هذه الحقيقة من إصدار هذه الأحكام حينئذ . مرتباً بوجه من مناهل حبه وإعجابهم ولذا كان « التاريخ » بعيداً على هذا الحد بالنسبة للكتاب المسرحي بشكل عام . فلهذا فائدة قصصها حور نكود ، الحادية ، هي ظهور للتراث للكتاب ، حينئذ يده التاريخ الراسخ للشعب الذي يتبع إلى بطلانات « جاذبة » لا حد للأغراب يلعبها من تصيد الخرافات التي يرويها إليه الكتاب

وربما كان الفهم الذي عاينها عادل الضبان في مسرحية « أسمر الأبد » هي أقدم التواريخ في تاريخنا التي صيغت في قالب درامي ، إذ احتلت « صغرة فرعون » كالتاريخ فرج وهي لا تشغل من « القصة » عمدة لغتها ولذا احتلتها « كصاح طيبة » نجيب محفوظ وقد صاحها في قالب ورائي . ولذا احتلتها مسرحية « إريس » توفيق الحكيم ، وللقصة فيها ليسه مد المزج الأجنبي ، ولذا على أقرب هذا المسرح بين العدم والنظام أو جمهور صاسيا بين التميز والتشر كسب الأكون يقد ، من هذه الزاوية وحدها هي العمل الدرامي الوحيد الذي تتناول مرحلة قصصية موشة في القدم في كفاف

الشعب المصري ، هي الثورة على الحكوس عام ١٨٥٠ قبل الميلاد وقد عثر
 هذه المسرحية الأولى مرة عام ١٩٣٤ وشأنها حركة قاطعة وضد وروير عيد
 المؤسس المسرحي ١٩٣٦/٣٥ بالقاهرة وعلى التقيس من مسرحيات شوقي
 المصرية التي اتخذت فيها من الآلام لوطون خلود فنية وذكور من حيث يدري
 أو لا يدري على خطابات الصحف في تاريخنا ، بعد أن مؤلف « آسمس الأول »
 قد انتار من عهد إحدى حفلات « القبة » التي التفتت بها مصر وطرقت
 الخلل للخاصية في أول ثورة تحريرية من أوربا على أن مؤلف وقد انتار
 خطة « القبة » هذه لم بدأ أن يحدد أحداث مسرحيته في إطار من الشخصيات
 الإيجابية «سطة» والمواقف السياسية «مبدلة» بل هو قد أقن وأغنى برامى
 أمام عينيه أن يحدد بعقله الشعب المصري ويظهر نضال المعاصرين ، أيا «هبة»
 ساقه قام في المسرحية أن ياعد بينه وبين «ذهب» «حقوات» تخلف صافة
 مومسية يرى خلالها التمان ما ستصير عليه رويته من قريب «ليس» «النصر»
 هدفاً يبرر لئال « وليس » «لقاوة» وسيلة هبة لتطرق «ليس» «الطوة»
 إذاً ينادى مع كل البشر هذا بدأ أحداث الفصل الأول بكلمات منرجيس
 صاحبه لقزاةة — في حوارهم بين مع الورير فرانس « لا لاكاة من إسماء»
 ذكرى ما صلت «أمة الساحة» التي نفس فيها «- سرب آتت على الزرع والصريح»
 وبنى لنا من اجتماعهم يريق من في النصر فهو أنهم مصرود على اللهاد
 في حين البداية « أى أنه من هوو اليأس يبدأ الكاتب عمله - فلاضغرمب
 القتل واستزاة اشواويه وعبد أهل الثورة « كل هذه تضامرد في وقت وبعد
 تتطوع الطريق على كل من يذكروا إلقاء مصر من «واثن» الحكوس ولقد كان
 العمل الأول من هذه مسرحية هو أول أجزائها بتجسيد لظفصون الدرامى التي
 سببها مؤلف فهو يتووط حلقاً في شياكل إحدى شران الانعزال التي حلقه
 بالتاريخ المصري القديم ولكنه حين وضع يديه على إحدى مراسل النصر ، لم
 يستقر في النصر حتى أقام عليه «مؤيد» «تجويد» المسرحية التي لمبة صاذبة
 لذكرياته خاطرة ، وأما كان هذا المؤيد هو الاستمرار في «لقاوة» التي أتب

في النصر من هنا يكاد الفصل الأول أن يكون اقرب الفصل إلى تحقيق هذه الغاية ، جاذبة للأمل لايجادة التي نطلب متضمنة في تلك المحرور القليلة التي جاءت على لسان جاني يثوس العيون « ذو يقصد صدقاً مرجحاً على ما وقعت عليه أنا نفسي من حتمية الشعب لأيقن أنها تستطيع أن تجد من تلك الذهب شيئاً بفتح السماء ، كمنه ما في أسرار يفتق القوي والمزروع فرا »

اللاحق والمزروع من شيخ وسين وثقة يتحدثون عن حرب يكاد يشعل ناراً مدمراً في هذه الأعطال بجانها كمن يارفة الأمل التي يحميها بها طاعن الضبابان الإطوار الاجتماعي للتورة ، فهي حلقاً ثوراً مصر كليا لكنها ثورا على الاستقلال الأجنبي ولكنها في نفس الوقت ثورة مصر الكادحة التي تعيد « أرض الوطن » أكثر من تعيد لدى مصر الديمقراطية التي يتكاد قوادها على ابتاصب والشهوات ، « الوطن عند هؤلاء يجذب لأهم ولكن لا يفسد عليه أي نال من مصر وروادها ويقرؤها فهم مدين مرفأ واحداً من الفاصلة ، ليس طمعاً في سلطة أو شهاداً بخرافة أولادة وإنما لكونهم ببساطة أصحاب هذه الأرض الشرعيين على أن الفصل الأول لا ينبغي إلا وقد مات بذلك أثناء نزله فلهذا بالقرب من أسوار أناريس التي يحتمي المكسوس في قلعة الحصنة ، يفسد عن مرض السلاجع لحيي والماء هنا يبرد اسم أحسن على سطح الأحزان ، فليس شليقة هونايكي التي سنحتي الأرض — بالقاءه وتلك التي تستطيع أن تحب الهزيمة على نصر حينئذ يصطدم أسوار القوامي للأعداء عريضة من التوتير — فأي قوشر حاكم التوبة وحمل إلى مدينة جديفة المعنى في الزواج من نمراتك — وهو بظلم من وراء هذا الزواج أن يستغل يمرض التوبة أولاً حتى يعسى له الهبوط إلى القور يمرض مصر كليا — وهناك لها يقويه الزور فرانس « مقر من الحكام ورجال القصر من الذينهم القيد بالثالة وفسخ ضم له المظلم والأمال يتلوثون مسجون في البلاد ويديعون بين أياد المزام التي مهي بها جيشاً لهاصل ويخطون عريضة الذهب ويحصلون لتلك ، يصيبه الآفة عليه ، تيجة هذه الحرب وما جرت على مصر هي غرائب جدار » — وكل ذلك على صاحب الطرفة مترجمين

أنه لذلك أوشكت على الإفلاس وأن الحاجة جده لبلاد من أمتاعها إذ أصبح
وليس عن يد أمم الأمم أجود إلا أن يروج خفيته حزائى يأتى ثلثه
والربال إذ يستطيع أن يقرض قلوب من أمتاعه التي لا تصح ولا تعد ،
ويستطيع أن يوجب حاكم الثورة الطموح وأن يمزى فوق قصره اللذائى
للاستسلام إيثراً لأنفسهم على الوطن . ولكن هذا الاقتراح لم يسمع المانع الذى
يجهل لأحس . إذ اخرج ملكاً - أنه يقدّم الحيلة المقدسة قدم الرماة الفاضلين
لا يعرف مفرده إلى التمدد بسهولة ويسر . ذلك أن أحس قد وقع منذ عهد
به حوى : نرى « بلة حالى بضميلة . وقد وعدنا بأفواج فكيف يتأتى له
قد يجردها ويصلها = وكيف يقال أنه أن يرف إلى شيعته وهو لا يحس بحرجها
بغير عاطفة الإغنية : ولا تفهم نزيها الأمر على قنحو التجميع ففهم أحس
بالطمر والتكتمان ، والقلب بين أمتعه يمتصه الأذى . يرف إلى أمتعه يمتصه
ملكاً ويقدّم لطيف حوى أفريس الحسنة . تاركاً نزيها حياً حفاقر المختل على
الروبر فريس وقد ظن أنه هو الذى عطف مستعبده الفاجح . ناركاً أيضاً
ملاهو رئيس الفرس . داعب رأسه الأمل قد أن يلقى بالقائمة أمة رئيس
البحر ، ولكن أحس الذى أمتاعه حدى الصوب الضعيف ، أصغر أمتعه إلى
حسم الشعب . بعد : عسى لأحس الأمل : فلم يعد يوطى الملقى . نديها : بل
بول مادم حية . داعب مستحاً بإرادة الشعب : وحلاص من الفاصب
الأجيبى والقضاد اللبلى . معاً ويغير اتصال . وسند الجبار على الفصل
الأول وقد تزودنا مجموعة مشتقة من تصريحات إلى كسوفهم : وروح « التراجيدى
اليونانية ، ولكنى قلب أقيبه ما يكون إلى الرومانيكوه الرامة إلى حد الصريح
الر الملقى عاشت مصر قد أوتعت اللاتينات . وهو الصراع الذى يتعد من
« قصة شعب » مركباً لدير الأعداء ونظورها حتى تبدو : التضمير : من
جانب الملقاة ذات معنى . والكاتب يبدع جهداً كبيراً فى استعمال الألفاظ
الواقعية المعاصرة له : فالتأنيق الذى يسود على مصر المرفق بعيداً كل بُعد على
خاضع السائد على مصر التاريخ . ولكنه قريب كل القريب من مصر الدوا

بعد ما أظفر عليه يذهب اليه يذله حائل الضباب في معاقلة الواقع مصادرة
 هبة قادري على انصباسي مختصر بالابتكالية على الماضي واستشراف المستقبل
 وقد أنقذته هذه المصادرة الموضوعة من « الاستغراق في النسيان » عتائه المرحمة
 من ناحية « بين الاستغراق و « الغزبية » بدايا من ناحية أخرى « لقد آثر في
 لتجمل لأجل من هذا البناء المركب من « الاستغراق في القلوب » حتى تثق له
 الفصل الثاني بقيادة الجيش المصري على مقرين من أنوار الخريص القاحلة
 الحربية للهكموس « وعلى مرق النظر من مصاديق خيام الحرقى الحصى والحدود
 قد تهلل في قنائه وقطرب وثلاثة من القواد بتساويرن حول الموقف المسكن
 وقد تسريث إليهم الأتباع القليلة بأن طاهو رئيس الحرس عرب مع نوت انه
 رئيس القريته التي مات. « ويظهر ذلك كحصى يقرانه بغيره على مدني
 استعداد الجيش للقتال « ثم يفرق بجزيرة فرانس ليثبه شجرة واحدة بعدما
 وليه من خيالة طاهو وزينا ويحاجبا لجميع بالحدود يذهبون على الملك ويمن
 أيديهم امرأة مائة أيت أن تصنع من شخصيتها إلا وب يدي أحسن « ولم تكن
 سوى تربت في ويجهت باصرفة من الحناء إلى حوجة المطالبة يرأسها ولكن في
 حدود واعتداد طلب أن تغلي إلى الملك « فكشفت له سرها « لقد قحيت مع
 طاهو حقا إلى قلعة العدو « لا هربا من وطأها وإنما لتخرج صبور المصري
 ضد أعدائهم ولتضع يديها على نقاد الضعف في تحطت العدو وبها على في قد
 بجانب الأبرم لتقرب إلى ملك الحكوس وكانهم صيحتون الليلة على الصباح
 يبعثون الأوامر القاتلة وبشروق الحمر يلقى « ولها كعج بأله وترى حرس
 القوية الكبرى للفة حبريج مودع « لهذا لم وادته عن نفسها حتى ينتج الز ن
 ويستغل الجيش المصري مائة اسفل والكبر فيعلق على حدود من كلفة بالحدود
 ويظهر البلاد من وجهه إلى « ولكن الحصى يرقص هذه الفلانة من « رونا
 إلى صلبها اللؤلؤ ويهر لها يستودعها مع جنوده في ماويين عروها إلى أناديس
 إله يستقل آمه للهجوم القليلة حصا « ولكن يقرر سفلة « العشائية التي يرضها
 سرقى « رخصا لكن البطولة في مقاومة العدو لا تتأني عن طريق الفكر والحداد

وأي بالوجه بالوجه بالوجه ، ورفضه لأنه ما يزال وهذا تحت سيطرته أخرى ،
 فلا يسمح نزيهة أن تصرخ لنفسها تطهر العقامة ولكن نزيهة حين تلد
 لا تتوانى عن التضحية لغواية رئيس الحرس ولا عن الصراع مع طاهر حتى
 وعندها ما تروا أن هي حذر السور يفلت ليس الحرس وانضم إلى قوات مصر
 وكانت هذه هي أحداث الفصل الثالث والأخير فقد انتهى رئيس الحرس
 بالنبي الذي وسخته نزيهة في أحضان والده ، وتسرط طاهر من مرقفه إلى جالسه
 الأحداث إلى موقف أبنائه وطه ويقتصد نزيهة في حصرة ملك المكسوس
 كاهن في نزه إلى طاهر حتى ككشف سره في السطلة الأخيرة فقد سمع
 است القواد وهي تأمر طاهر « أظنه » فلما جاء الحشد بدأ مصرح رئيس الحرس
 بنج القواد ملكه برميته في حلقه المرأة الخليفة ولكن القواد كان قد قام
 فتخلل معسى بجيشه وانتصرى طاهر سمع لواء هذا الجيش قتال حتى نزل
 كفتك الأمر مع نزيهة فقد أدب مهمب على حيز وجهه ولكن لا تجد لنفسها
 مكاناً في قلب حبيب فتخلل نفسها في الأثرى وتموت شهيداً الفري والوطن
 ويكاد أحسن أن يرجع عن هول ما حدث ، ولكنه يتألم على نفسه ويخاطبه
 الجميع « يا طواد والحيد » إلى هذه اللقاء التي أكرم الموت على الحياة
 هي نزيهة بنت حبيب رحمة الآفة إنها فلذلك تقتدى في الوطنية والتضحية وإنكار
 الذات فحسبوا ذلك ما يحوز فيها لرئيس صنفه الحرس »

المسرحية على هذا النحو أقرب إلى روح التراجيديا اليونانية منها إلى روح
 الملحمة الشعبية العربية ، ولعل البصيرة فيها معقودة نزيهة لا لأحسن الأكر كما
 شاء المؤلفون حين صرحته غاشي أن لا تلمح أنه بطرقة في شخصية
 أحسن عند أن توج هنكاً وتزوج من شقيقته ليدراً هي البلاد في القنت
 وما يتواتر علينا من أنهار قضاة على عوامات حاكم قنوبة وزبيل قصير يبيع
 حوله بطرقة « باسراج » بعد عطلات على محور المسرحية وهو التصادم ضد
 المكسوس هذه التصادم التي يتجسد حشاً في نزيهة وبأساها التي تسبب غلال
 صرحها الدخيل مع النفس حين تخلق فيها أحسن بوتسكن من نول شرب

غيتس وليفنكوف هم تطور خلال «عصرها» مع طاهر حيث تعرضت جميع «يد
 يون» منها إلى درجة الابداء بالخيال، وحيث تعرضت حياتها للحفر بين جدران
 قلعة طعمها في جدرانها من ناحية «وعنداً من كوتها المصرية من ناحية
 أخرى» و بين هذين الاعتبارين القسامين بسبب نبتة من هندو قنفس والتجلك
 بالصر وتذبح الدهن بما أحاطا إلى «أشبه» «هيككل قبطي» فلم يبق
 لحظة واحدة أبداً بالفرح من كل ما أصابها لا يدان تبحث بغش بلائها من
 ثورة يندعها ليقصم على اليدو حصنه الخصبى ولقد كانت شخصية
 «طاهر» من العناصر الدرامية التي اسجد الميثاق رسمها لشكري نهاية المرأة العاكسة
 لمرآة ذات نورية مع نفسها ومع الوطنى ولولا أن الكاتب قد عمد إلى «التركيب»
 شخصيته مدينا على هذا التدرج المقلد حيث تتداخل حب الأصدقاء مع الحب
 الأكبر «ولتحفظ صورة الرجل بصورة لوتان» وكما يذكّر الأفكار والمخاطبة
 بخاصة نبتة نموذجاً للبطولة التراجيدية ولكن المؤلف قد أقر أن يعمل بها بطلا
 وطنياً يدع طابقتها «أقدمه مسرحية مع النفس ونفسه» عند الطامع مع
 العدو الخارجى ولولا لأسلوب الفنان والصبغة القوية الكلاسيكية التي
 يباهد بها العمل النقى ولغة مسرح، فكانت هذه المسرحية في سلسلة الأعمال
 التي يؤرخ بها النقاد للمسرح المصرى على أنها بدعهم من ذلك تشرق للنفس
 مكاناً «برزاً» ورائداً في طليعه المسرح الوطنى الذى يتخذ من المقاومة محوراً هراسياً
 من البطولة البشرية بنسج أبنه الصراع بين الضمير والواقع

وتعد مسرحية «الزحيم» لوليس عيسى جبر العمل الدوائى الثاقب متأثرة
 لأعشى الأول من حيث اختياره مرحلة زمنية لائية لأسباب طوره للكسوف
 تلك هي مرحلة الثورة الاشتراكية التي انتهت في الإمبراطورية عام ١٩٦٦ م
 زعامة الراحل الرئيس جمال عبد الناصر ديمتريوس الذي أتته الإمبراطورية
 بتكليف وبالفرغم من أن المسرحية تقابل لنا هذا المصرى «مسيحي» و«وثني»
 من الفين لمجربوا الثورة على ديم «وكان كمثل كثره من الولاء الآخرين

أن قضية أنتماء الإمبراطورية على وجه التحديد إلى آل بولس، وليد روما من تلميح
 من أوسكت عليه من أيجاز، فاعلمنا، بحسب الفرضية التي نأخذها، عصر بولس بالتحمل،
 ولكنهم التقوا مع أنجيل في نقطة جمهورية هي أنه يمثل «الرسائل» لتتوصل حل
 السلطة، ويقتصر معهم في حلف موحى هو لثقل من أي وثيقة الطائفة دلفيدانوس
 وتقدم المسرحية وأنها عسراً على الكنيسة الزمنية والبطريرك هو «آناطول» «تقدمه
 بطلا تخلصت ليه أحلام الشعب وتناقضاته» بين وبين نفسه وبينه وبين
 السلطة الروائية، وبينه وبين السلطة الكنسية، وبينه وبين الرومان المقدسين
 حل روما. يلقه على (ويس عوض بيزار بطولاً أيا فوق التراجيدية أكثر من
 صانعه بما يربط آناطول بهذا الشعب الذي يظنه والذي جعل منه «عزلاً» أولاً
 قبل أن يصبح بطلاً تراجيدياً. أي أنه أول اهتمامه «لازمة للبطولة» لا «البطولة»
 نفسها، «تدور» من ثم في تناقض أصيل بين أن يكتب تراجيدياً كلاسيكية يطبق
 عليها مواصفات أرسطو تطبيقاً صارماً. وبين أن يكتب مسرحية وطنية تسجل
 بضال مرحلة شبه مجهولة في التاريخ المصري.

لذا نعرف حل آنا بولس طرقاً حقيقياً مع بداية الفصل الثاني حين يوجه إليه
 لئلا القابع. لفئة الكنيسة التي أصابها البطريرك حين سمع أن راعياً من رعائيه
 يدعو قدامه إلى حمل السلاح ضد الرومان حيثك فزع آنا فخر صانعاً
 «ماذا عمت؟» «القداد»، «الضاد» هذا دين المسيح، ألا أولئك كل مصري
 يعني مصر باسمه داخل تلكوت، «والرهبان يملأ طغيان لا يمثل الوجهة الرسمية
 للكنيسة المسيحية في مصر بالروح من المذبح السيدات التي برافها، «وإبراهيم من
 أن هذه المذبح». وهذا هو التناقض الأول في حياته - هي التي تصل بينه وبين
 جباهير المسيحية من حيث الشكل، «لينا كانت دعوتك إلى الثورة والاستقلال
 على رة الوصل بينه وبين كافة المصريين على اختلاف لغاتهم من حيث
 المصنوع. لقد هموا جميعاً يتصور «أنا أولادنا» «مصر والحريّة»
 ولكن آناطول إلى جانب كونه راعياً «خدم الكنيسة» من أجل مصر، فإنه
 يكتب في تناقض آخر هو كونه «سائلاً» يسعى للرأفة مارنا، التي ندكرنا من

جاء المظهر بتأسيس نخابة الإسكندرية التي عرفناها بهو حسانات أناتون
 فرانس وأن « يفتي » أبانوف الرهبان والكوري ، فإن الائمة هذه المرة
 لا تضيف من الكتب ، وإنما من نفسه أولاً ومن ماريا بيهلة في الكفاح ثانياً
 ومن الرومان والمصريين والمسيحيين من كنعاناً وسهما صرخ « أنا عشت الله
 خلصت الناس ولا أستطيع إلا حتى في الحياة » فإن صبيحته ذهب أخرج
 الريح ما كانت الائمة قد أحست لعتين . وكان أنه تقبل لعة الجبريل وكنيسة
 في الشمال . فإنه تقبل أيضاً لعتته نفسه وجاهله ماركا في الظلام « ثم المصروف
 مع الصبح » ويستقر في بيته دهائم السقوط . ويبدأ يخرج سقوطاً وحليماً
 هذا البطل مخفقين ثانه التراجيدي الكلاسيكي الذي يكاد يشاء في « تسميته »
 القدر اليوناني القديم . فزنا ثانياً بالمسعود يتم نسب أيدينا يكون حين صهر
 التراجيديا . هو أن أبانوف كان على صداد في محله الصكرنة خادمة مصر
 من ديانوم . كان القادة الرومان من خطا . ولكن خطاهم كان أسرع
 من صباه سقطت الإسكندرية وانتصر أبانوف . وبأبنا الملهة حين تذكر
 التناقض الوصول في بناء مصرية لينة الصياغة التراجيدية لا يطر . وليس الآونة
 الوثنية كفسيفساء للدراسة . لك كلف لزماً على أبانوف أن « سقط » كما في بطل
 تراجيديا يلهي الأرمني . الذي أثره ملأه . ولكنه في مسرحية للرهب
 لم سقط بطلا « تراجيديا » وإنما سقط « بطلا وطنياً » . كان السياق الوصول
 يتم عليه أن يكون « هو » مصدر أسانه « صباه كاتب » هو « هذه طراً
 أم اختياراً وزنا ملهم أن يكون قساعة ففعل هو المص الرئيسي في المساء
 لا أن يرسم له كتاب قرب النهاية « حوراً » تشر « عبر خذاه مصر
 وتصبح تشر كلفه » اليوم كلى مصري أبانوف . ونسب مسرحية مكتبة
 الإسكندرية وهي مسرحية « فيقول الضابط أنيب للمورخ دامتول » لا تخرج
 على كتيك يا هاتينيد . كم احرق قبل الآن وكيم شحرق . هكذا تسمي
 الآفة كلى عا . مصر في النار لقد كثر الدنيا أنا عقل العالم وتسميهم . وما علم
 في مصر حتى عكر . مسخرة وديسهم . نحن نتعب من الب

ومعنى هذا أن لوريس حرم كاف يرمي في أن يكتب « مسرحية وطنية » ولكنه وطب أن تنسى الوقت في أن يكتب « تراجمي كلاسيكية » لتخلص تكرين البطل مع تكرين للديما، ولم تعد أزمة البطل أزمة « موضوعية » توجد تناقضات حركة المقاومة المصرية لذلك وإنما تحولت إلى أزمة « شخصية » ولا أريد أن أتأنيخ سيرت من صاحبها أكثر من تعريضه من المرحلة التاريخية التي أراد أن يعيد، ولولت - ونس لا نكاد نجد سيد للشعب المصري في المسرحية وبدو حقيقياً إلا كأصداً شاعته من بعيد أو ككثير من خيال لا ترحم إلى وفي السلطة في هناك تلك « سبها أمانير بالهذه » ويبدو أن تدر كلام يطل تراجمي، حسب المواضع الوسطية في عصرنا الحديث - وأيديولوجية الكاتب التي تأمله على صوب جواهر النص المصري « كقوله » « ومصوراته الرومانسية التي لا يجد خلاص منها - وفكره المتأخرية من « عصر » كروح وحضارة »، ويبدو أن هذه العناصر مجتمعة قد حادت بشكل واضح دون أن تكتمل مسرحية « للراعب » معونات البطلة الرمثية في مسرح المقاومة « بالخصب أقرب إلى أن تكون مسرحية فكرية تتخذ من التاريخ إطاراً فنياً لها. ولكن هذا لا يفي أب في هذه الحدود قد أضافت إلى حقيقة الأدب المسرحي في بلادنا - حملاً يفرم تهمة صلبة وبذريعة - هي أنه يخطئ بالتمسك بمسألة رمنية شبه مبهمة في تاريخ وأن يقدم رواية وطنية في صياغة البطل التراجمي المصري

* * *

وتعد الحروب الصليبية التي حاولت بها أوروبا غزو شرق شعري تعصب داية المسيحية ، هي المرحلة الثانية في كفتح شعبنا ضد الأجنبي المحتل ، التي عظمها نعيم من كتابنا أوجب إلزامه - صفتي - لمصادقة نحن نحن ، نحن لأهل لرحاية النوف والأدب من مسابقة في « كتابه مسرحية تسجل هزيمة الفرنسيين في المنصورة » وأحق أني م أبعد في مسرحية يقويه الشرف البطل يندنا « حملاً هرامياً يرتفع إلى مستوى الخلف التاريخي ، إلى « كانت أقرب ما تكون في البرقة الوثائقية بالمر من حصوله على الجائزة الأولى » وكذلك يطالب مسرحية

من أحمد باكثير «دار بن لقمان» حلا صاحب القلوب في أسبيلته تلك
الحروب فقد أثر أن يمر الوجه الذي للمعركة يبدأ كانت القصيدة في أن
معركة ضد الامتداد معناه الاقتصادي والسياسي

لقد كان لا بد لنا من أن نتجاوز حبيب تلك المرحلة التي يؤرخ لها
بمن ١٧٥٠ م إلى حبات العصر الجديد " فدى يؤرخ له بالحقبة الفرنسية على
مصر ، وكذلك أن تكون مسرحية أليزبث فرج « صبيان اسفني » هي العمل
التي الصرح لاستخدام تلك اللغة القديمة من تاريخنا ذلك أنه قد تناول مرحلة
الثانية للثورة القاهرة الأولى حيث كانت الأوضاع والشرائح والمقارنما تزال تروم
«عند الربيع» في عوكة مصر وبصورة عاصية على وجه محدود من ولقد
تقدم مؤلف « صبيان اسفني » من فكرة من شرائح يعبر إلى كره الضياع
صبيان - فلا ينجح بنا وجه القدر فلم يكن صبيان مجرد أحمد « الكتلة السيسية »
أو « جماعة دينيا » فليس صوت السيل ، وإنما كان صبيان من اللحظة الأولى التي
حالتنا في وجهه « بطلا ملحميا » أزمة يصاح قريب الوطن الذي يتسنى إليه ،
ومعركة هي حواء الشعب الذي أتجه من صبه فهو لا يعاني من أوجاع
والأدب المظفرة « مثل أمانور - ولما هو رادار بشري يمكن أزمة المخرج
الذي يربط وسط ماضياته استكمالا موضوعيا والمصرية لانتوى «موجة من
الرض من المصور المذموم الذي يواجه صبيان الخلق منذ أن قدم من الشام إلى أن
حسب لأصنافه من أعزبه من كثر كالجور إلى أن أحمد نعتجه في مكان القلب
من يدري معسكر الفرنسيين إلى حقه النهاية إلى أبحاث من سؤال صبيان
« الظلم أم العدل » هذه هي الفعالة لم تكن قط نهاية راجعية ، وإنما هي
النهاية الثابتة لملاحم ، هي التصار « كبر ، مطلق ، حل » قدر المطلق «
مهما كانت التضحية « بالنازي » لمبت المقصود التي ترتفع إلى مستوى
الشر والتبرئة في مناجاة صبيان الخلق إلا الدكتور الطنجي للرواية
والزعم بصف نك صبيان قد قادته لتسرية بأن « بطونته استقرية إنما تكمن
في تصديه لاختيار الأفكار كطيرة وفي استعداد لاجتلاء الإجابة أي كتاب

حتى إغاثاتكم تطوي على أن يهول الدم . أن يرفع اللوح ويضع الحجر فتضجر
 السماء وتتأثر بدورها الرحيم على وجهه ويغيره ويطول سبلان تكمن أيضاً في نصيبه
 يخوض كل الحنة بعد ذلك في التحقيق والمحاكمة والتدبير وأطلع أرواح الموت
 وأن يكون حارفاً بجميعه طول الوقت ، غرضه يبين مقتضى وقدر عاصي مثل
 بأعظم التوضيح . وفي أن يقدم بفعل واحد ، على لحظة واحدة ، يهبط شافية
 على أولي العذاب الاستعمار الأرواح للشرق في مصرنا الخليلي . ولقد
 فعلت هذه التكاليف بعض مقادير التي تصدق بتقييم المسرحية ذلك أبا أوجات
 لم يأتي في حشرة يعلى التراجيدي قريب الله من حاشيت . ووجدت بعض
 لشاعر هذه الإلهام بتساؤلات سبلان الخليلي واعتلاله مكاناً كالتفاحة يتأخر
 من فرقها اللذات والتعبير والألمع . ولكن حقه كلفي أغلظ بلاء المسرحية
 دون أن تحوله عن مهمته ، بالمحمية ، الأصيلة في عالم التراجيدي . بين هنا
 بأحد كلمة التقياد التي عشتت على قوائم أرسطو بالغفل ، لأنها لم
 تنظر جوهر البناء المسرحي ، والكورس القريب إلى برحمت الله في القوام
 المولالية والحديث المسرحي هو الدعوة المقهورة لا شخصية سبلان الخليلي ،
 بلهطل لا يستمع بلعنات الله والجهول حتى إذا قال : عرف أكل مما يتجنى
 وجهه أكثر مما أنسى . فإن صراجه الدائن ليس صراعاً خالصاً وإنما
 هو صراع خارجي بين كبرى الخير وقوى الشر ، صراع وجد نفسه مستقراً في نفس
 معاقبه ترى نصف العقلة أنكي من الظلم . وعلى الرغم من أن هذه المسرحية
 تعد إلهاماً شديداً بمسرح حشوي في مصر متأثر و الكثير من دواياه بمسرح
 برحمت إلا أنه يختلف عن برحمت في لحظة اعتقد أنها جوهرية هي فكرة
 العقلة . فسلطان الخليلي من هذه الزاوية أكثر منجنية من مسرح
 برحمت . لأن الممثل المسرحي يكاد أنه يكون مرادفاً للمثل الذي في اللازم
 والأماطير . هم : القاميس : الذي أتى القند على الفحل ، ولو كان الله
 هذا الفحل هو الذات . ولو كان الفحل وهو كذلك دائماً . من أجل
 الآخرين والفرد لرج لا يصطنع مساهمة موضوعية بين الجمهور وخلفية المسرح

تصعد كسر الإبهام كما هو الحال عند رمحه ولا يستطع الخابط الرجوع كما هو الحال عند بيرانديللو. وقد مرّ منسج الأحداث في حيود طويله أشبه بالسيناريو. وهكذا ما منتم بنتم المصمض الضرب من قسيف نزال الشجى والملاحم والقصص المتفرق، واليه من البدء المسرحي التقليدي بعده كلها بحداثته يور المعجزة «سلف السلف» من آلة منسجبة أخرى. ينطق على طولها ككبراً من الإصالة.

ولذا أزيه البطولة قد جاء سائر السلفى منذ أن يتعار على وجهه هذا -جانب العرض الذى يجسّد به الكاتب- في قصة «حداية الأعرج» الذى سلمه صليان إلى جراس الأوس من المرحلين ليشي المصير. وقد وعدو «ننته عيا» ولكن هذا «الحل» لا يشي بطلان من حيزه وطموحه إلى البقية. «ذلك أن» حيان يث أن هذا بل القصاص من لى نصف المبالغة. وهكذا يدر المصلحة ثمناً للمبالغة والمصرع ثمناً للترغ. «كبرياء» الناصر بحياهم. يؤكد الأجر التريخ معاً فليهدى سبيل «نقش» و «النصف» شاعراً حتى ولو كان بعد. المبالغة يندم في اتجاه الحب ويكتمر في طريق لا يجاب قد «نقط» «أنت حادثة في هادية أجن من هادية أجن» «لقد أختلها سلبان من قلعة صقيرة كعدلت بالنسب في ظلمة أمكر. يلد أيضاً «يرفع» «حداية مر منوى البطلين الصغير إلى مصيرى مذكاة من الفريسيين في النقطية للكرى وهكذا ينسج «نصيب المبالغة» إلى ظلم كتمل «ولا يبدل لتظم الكادى إلا المبالغة الكامنة وهي قضية لا حكم فيها» إلا جاء على إرمان «كما قال له الشيخ عبد التندر ويظهر في وهى سلبان السلفى قبل أن يكون «رواها» على حافة يصحح بها إلى الانتفاضة أن «الخروج هو المآل المسرحى لكل نكالة» ولكن نقية به لا لتكامل على هذا النحو من البساطة. قدور «لأن» «عقل متابع صمغ أكثر مما فيه من كليات» وكلمات أكثر مما فيه من بلاء ويتأخر أكثر مما فيه من نصيرى خا جيتب «ولكى جويد هو الترسد مع القير في محرك واحد لا تنفص حاضره الأسسية فيستأجب القاهرة» «لقد كان يتجى على بعكك أن يكون ثمناً بعكك» «فى التلاك لأن تشرى الحياة بالشرى

خلا مشعري الشرف جامعة ١ اربعة ١ لائق مع ذلك غير متأكد أين يقترن .
 وعلى أنطق بالسائق بها إلهيس هو الذي يتكلم في ١ ١ « فليت المتكلمة عند
 الغريفة خرج أن يعث إلى الخيرة » لائقاً سياسياً « اختلعت قواه العقلية
 ولا يستطيع بشكل قاطع أن يعمل من « لا غيبال القوي » قانوناً للتقوآت
 وإنما هو بطرح سؤالاً ملحمياً يتضمن الغزوة ولكنه يحسم التصرف سؤالا لا يحظر
 على بل مسجد مهراق في « النفس والكلام » ولا يفتر يذبح عملة نفس في « الوضع
 الإنساني » لأن مسألة هذا النموذج من الشطوة في قصة نجيب محفوظ وقصة مالرو
 أنه لا يصيب لطيف مرة واحدة وأنه يرمي أعياناً من أن يقترن هذا المذهب
 ثم القرباء خرج بطرح سؤاله الملحمي على ميدان الحكي هكذا « ولكن
 من سطره الجاه « القائل أو المقتول » أنتكسروح ايلند مثلاً تنكسر يوم
 الناس ؟ أي كنه سبوت بما حمت العنقة أم عين الصلابة ؟ « أو يصيعة
 أغرى يستجيب لما صدر سليمان من انحناء القلب « أيسوى هذا الله من يعبد
 عن الشر من يتبعه ذلك ؟ « وتعدد القضايا صورها البالية من تتوى
 لأزمة عملياً ماثلاً « فقد ضرب لفرء يعلم وهو يغريب بغير علم « وقد يكف
 المرء بغير علم « وهو يكف يعلم « لها على القوي من عذاب « لميت « الذي
 ظهر لاه كالوحش وزبط مسجد مهراق ونش « من قلبه سؤال جاد
 الترجيدي الحاد « أن أكون أو لا أكون » يائد هؤلاء الذين يصرون القراع
 بنصفه فيسقط لأبرياء بدلاً من المم الخائف عند شكسبير « والمناضل اتركه
 عند نجيب محفوظ « وشالج كأي تشكك عنه مانور « ضيه سليمان الحلي تقم
 على العرب القوي من السؤال الترجيدي هؤلاء الأبطال « لأنها تجعل في
 جوهها سؤالاً ملحمياً يصطب بسابة شافية وريحاناً قاطعاً « يستري هذا المصير
 أن القتل يفس رداء الإعدام « والإعدام يفس رداء القتل « وقد غرس يوسفا
 خلق « من ثم كانت « خيفة تقسم إلى هذه المفاصلة « أن يفس القاطن
 باب السراج ، وأن يلبث تسامح ثياب القاضى « بلأ يكون كلاماً سليمان
 الحلي « هذا هو الحل الملحمي للقضية « سليمان الحلي « قتل « الحرائك

كثير ويجمع بين ١ وجه، هو العبد المطلق الذي يملكه حتى إذا ذهبت سيالته فباء. والمصير المحتوم الذي ينتهي إليه ليس وحدة + راجعية + كما تصور البعض لأن النجاعة الحقيقية للرواية هي مصرع كثير لا إعدام مبدآن الخلفي ومصرع كثير هو + تنصير مطلق لمخير المطلق على الشر المطلق + كما يصعب مؤرخو الأدب ملأهم القدماء. ومبد مبدآن الخلفي لذلك لا يشبه في كثير أو قليل مبدآن أمثال المآسى الذين تردد مبدآنهم إلى مصورهم بعد أن أتممت قد إصابة الخلف إلى مبدآن الخلفي عرفت يعمل هذه الممارسة الرائعة التي صاغ أرسطو بطورته عند ليدايه + القداسة أم الظلم + ولكن يستقر بطورته لا بد من أن ينس القاصي لثابت السراج + وأن ينس السراج لثابت القاصي + وأن يكون كلامهما مبدآن الخلفي قائلاً وقائلاً. ولكن بطورته مبدآن الخلفي بطورته ملحمة نرجس + أرسطو + في البداية إلى الأخرى تمام. أد + جامعة + البطل للرجس + تستقصى على أية حدود من السراج + وعلى الدخلى فرسيد مفسر في ثالث البقرة المبهمة التي نسو في السر في بطر + وتتم تجريد الدابة علانية وعلى جعل. ولكن مملكة مبدآن الخلفي بطورته ملحمة إلى أرسطو حاجت نجس موضوعاً أميناً لأرسطو النورة المصرية حينذاك (١٨٦٠ م) يجوز أن يحتاج الأفراد فرج أن يميز البطل عن لوطس البطولة أو أن يكون بطولات مجردة أو جسمية كما هو الحال في مسرح برجنج حيد تقتصر الصيدلة الملحمة على الباء المسرحي وهو أن يحتاج الأمر إلى + يعلن فرد + يفر منه الكاتيب الأتاني اهروا شديداً. يمس هنا كان + البطل + في مسرح الملحمي عند الأفراد فرج + المصالح المستقلة لأرسطو عند كاتيب المسرحي

إذا كانت وحدة النص في المرق في التي أتممت مؤلف مبدآن الخلفي أن يختار بطر من أرض الشام. فربما أيضاً هي التي أوجت إلى عبد الرحمن الشرفاني أن يكتب + جامعة جامعة + من أرض الجزائر + وكلاهما تصيب من الكفاح المشرق للمحب هذه منطقة عند الاستعمار الأوربي المعصية + هي شبكة

المرسوم وقد أورد الشرفاوي أن يكتب تراجمها شعرية ، فصاغ لنا حقيقته فادحة من المراحل الأولى للثورة الجزائرية حيث كانت جبال الاستقلال ما تزال في أوج قربها لو كان حير أحد الميادين

« الناس يراجعهم قد الشيوخ في القلوات مؤلف فاجع

ماذا فعل ؟

سؤال يجمع على هؤلاء على طلبة !»

وصاغ لنا الشاعر كذلك مجموعة من الشخصيات التي لها نصيب أعمق من الحركة بفسا ، ويظهره مبرهنة في شجاعة وإقدام لتصبح من بعدة مصر الخواطر وصاغ لنا المؤلف أيضاً بعض المراكب التي تروى لونها وصفتها بين شد وحبس ، فلم يتوان الانتماءات أو العزائم ولأننا نقابك جده وتلك في ضيقة وسنة تلات في السبات بالأمم وأخيراً صاغ لنا الشرفاوي مسرحية شعراً جدياً يعتمد في الأختاب على وحدة التفعيلة ، وفي القليل من السور لمحيى وتولي ، ولكن عدم اليأس في تكاملها لم ترتفع بالمرحبة إلى مستوى « الأساس » إلا بالحق الدارج الذي نتج فيه الأحداث بدجبة ذلك أن عبد الرحمن الشرفاوي لم يجد في نفسه قبل أن يخط السطر الأول في الرواية بعض الأسطة الماسة ما هي الإمكانيات الحقيقية لصياغة تراجمها مسرحية ؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية لاستنهاض أبناء من ثورة الجزائر ؟ وما هي الإمكانيات الحقيقية التي تمنحها شخصيه جميلة وسيرة لهامة ، ملوة ترجيده ؟ إلى غير ذلك من التساؤلات التي جنحها العبد في تمهيد يثاقه الشرفاوي ومن إذا تدهبها عبد يقرب به بعض كبار القاد من مساهلة ظهور البطل الراجبي في المسرح بناصر مؤلفاً يقول إن الشرط الموضوعي لتقديم المساهمة سواء في مقومات التقليد أو لطرواها مختلفة : لا تتوافر آباء صورة من الصبر في مسرحية الشرفاوي فهد كان لويس حوسر قد استعمل حواسه من سلسلة تاريخي قديم سمع فيه مصر إلى نهاية ترابيهة - حادة ، ولأن كان مؤلف أثرب قد صاغ طلاء من شخصية طة تافصايب الثاني فحسبته في

أعاقبه ، فإن مؤلف «مسألة جميلة» قد سحار على الفحص من خلف أرضاً خصبة بالصراع الملحمي بين الحق والباطل وبين العدل والظلم بين الخير والشر . ولما يرى أن أعماق « جميلة » آية تناقضات هائلة تجزيها وير مؤلف وبوقت « كما أننا لا نرى في الثورة العراقية أية « جارة فحمة » لتصورها صفة الترابية ، أو بطلان خصائص البعثة العراقية الحديثة . ولربما كان الجناح الكاتب تشفعية « واقعية » سبباً مباشراً في ابتعادها عن خطاب من العالم الرابعي خاصة وأن الكاتب لم يصنع بالشخصية شيئاً شيقاً سوى صفة تجيب عن سؤال في الفصح والكلاية . إذ أضاف من عنده إلى تشفعية الواقعية ما يتعدى كثيراً من الأصل ، أما الطرائف فإثر أن يذهب من عقاله إلى « سحر السواد » انتهى الكثير ، أما « القصص » التي سبقت من أجل جميلة إلى التزانة المعنوية فإنه لم يتغير قيد « بين الأصل الواقعي والعمل الفني » وقد يتولد « مفرد » خاص به ، بل قد ياتم انعكاس على « التشفعية الواقعية » مبرجة أكثر تمامه كهد الذين اتفقوا في قيمة جميلة وهي ما تزال فتاة صغيرة

- « جميلة » : تشايد الصفحات بأهمي كأيام تماماً
 مصطفى : ماذا عائل قرأت في صفحاتك الفخمة ؟
 جميلة : قصص الدماء
 مصطفى : ما ريت أحسنها أبهى من مثل هذا السوء .
 جميلة : أنا كنت أصغر من كثيرات ممن عليهن
 مصطفى : هذا
 جميلة : في مثل من يسطر الآلات من شهداء وتلي الدماء ، مع

النم استقرت في دجالهم « كنها الجواهر »

وجملة الشخصية « نموذجية » للانفراط في سلك الإنساني ، فقد استشهد أيها في الحركة وتكلم فيها فوق كويري ، وفي يحمل الرسالة إلى أن يلقى مصرحه أمام حبيبه فهي « مريضة » « الفسورة » لأن تكون متفصلة حسرة . ويكفي لا يبدأ بصفها إلا في منتصف المسرحية تماماً . وكان الكاتب قد أراد أن يفتت وشخصيته

فبالله مجهولاً ليست مسرحية فنياً بحاجة إليه ، بل وبما قد أمانت إلى الية
 الصراعية أبلغ الإسهامات ، ، ذلك أنه على الرغم من « النشر الحديث » فقد تحولت
 أجزاء كثيرة من البناء المسرحي إلى خطوط كاملة من « الشعر الخالي » وقد
 استعصم المسرحية تماماً كبداً جميلة حياتها الحقيقية إذ أسبغت إليها القادة دوراً
 في شبه معنى يؤمّنهم من الضاحك الفرنسيين الذين اشتركوا في ملهه القصصية
 ليلة السابعة ورقاً كانت حيلها في الثوب العنق قد أصبحت مرة ، لها
 شغل بين أيدي الهند في الزاوية الثانية قريب المسجد وهي تهدد طريقاً للهروب
 حيثك تقع جميلة في قبضة النقرة السوداء بقلعة برياريسه « وتقف أمام الحركة
 الفرنسية كحجاب حركه أمام الإنجليز سيارة السيد نوبه الروح ، وتبقى
 جميلة كشخصية مسرحية « يوماً يستمر في وجدان الشفق أن الرأي العام الناجي
 قد أنقذ البطلة الحزائنية ، ، يستمر أيضاً ما هو أكثر من ذلك روحه انتعاش
 طراز هذه الآلية الواقعية « لم تجد مرادها الموضوعي في مسرحية « وهذا
 هو التناقض الأصولي « « مأساة جميلة » أنه استوجب الانتعاش من أرض
 القفرة واستأنبت عن النتائج طرد أن تكون مأساة « مأساة « وبن هذا يصروح
 اختياراً « جميلة » بالذات اختياراً لا يسبغ الفن « ورثا فله يليق « تسبغها
 وثائقياً « « فالبطلة التي تتدحج بها جميلة مسرحياً لا تثقل ورثا على أية
 محاولات أخرى تزدحم بها الدراما ، بل إن هناك بعض الشخصيات التي برزها
 الكاتب دون أن يتصور أن تحمل عن جدارها مركز البطولة ولكنه أشجع حد
 فكان عن قصة الحنية « ولطيف في ذلك بعد كل البعد من أن يكون
 هناك متناً حصص السياق القوي « وزنا يكمن هذا السبب أن جيلة شعبيته
 سرور في العالم الواقعي ، وقد قامت ملهاً قديراً كبراً من الإحباط والمعاملة
 وإلا فهاهنا تفسر أنه تكون جميلة هي البطلة ويسبغ « حباً » التي حسنت بين
 جوانبها حباً عظيمًا لزيدي في الكفاح ، وأصرفت على الجميع ثم أحسب
 بالجنون لا تفوق من المظهر الملون القوي يضرب به طيب مأجور في السجن « وكيف
 ليس أن تكون جميلة هي الجملة وليس « جاسر » الذي تودد أنفاسه طوال

المصرية بعبوات حقيقية يقود فيها الكهنة القسرى لشبكة جيرة التحرير ويظل «تاسكا» بالرغم من حبه لعمله - إلى أن يقع في أيدي البدر فينجد كمنسكاً وصراراً ؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة أو البطلة وليس «بيان» العبدى القرسى الذى شاع نصف حياته في عقد الخمسة بصادق النصف الآخر يضيح في الحقائق ، وهو لا يدري هل سيوجد إلى يومنا هذا أم سيثبت برصاصة قادمة من منافذل يرمي من يده أنه «هو» وهو ليس كذلك إلى الأبد ولا يعلف بالكلمة والفعل على هؤلاء «الضحايا» إلى نظرة «وسى» ثم يتهم حبه أن يموت برصاصة من رصاصة القرسى «أصايط بير» وينعم عليه أن يقتل هو «أبداً» بير ، برصاصة أخرى ؟ وكيف نفسر أن تكون جميلة على قطعة وثقت «سيمون» حاسية الحان بالمهوى اللوى إلى أن أصبحت نزام أن بقره قريت دون أهر ، هيرد أن ووجدت أنه قتل هو الآخر في البند الصينية وتحت في اكتشاف إلى رقم لم يتحى في والأطفال سوى البصر ، فكان المهن مباحين من العرب ، وبساعة التوار رعد به إلى تقمه به من اللد والفقر والتضيق الأندى ؟ هذه الشخصيات جميعها ترسمها أزياء لأن يكون أصحاب أطلاقاً عظماً في مسرحية ، فهل قصته للؤلؤ أن يدينا في حكمة جميلة ويعتله الإنسان العادى ؟ لا أعتقد لأن الأصل القرائى لشخصية يتى صا الشخصية الإنسان العادى ، هذه القارى والمناويف ويهوى عليها ثوباً جافاً من الكاش البطولة ولا أعتقد مرة أخرى لأن أرمنا في لحظة الحضور المسرحى ، تكاد تتلاشى إلى جانب قسمة صياح الأخرى التي تظفر لمقارنة بين وبينهم تلاتاً ويوم محمد ٢

٢٠٠٠

من قهر هك للحوالح سعد الدين وطبة في مسرحية «المسافر» إحدى الوسائل العامة في نواتنا حسب هي نورا ١٩٩٩ ذلك حاول أن يزفج بين الحدث التاريخى والحياة المعاصرة في مركبة واحدة من المصنوع والمخاض أما التاريخ فيمن (إن الحالة الخالصة في صخر الشرخ والقرى المخاورة ما فأعدت السلطات البرجنايه صبيحة ٢٩ مارس ١٩٩٩ قصيدة من الجنود الإنجليزية صكرت

٢٠٠٠

و «حيى إسماعيل» الذي درس في وراحت كعب البويع وشملت التجارفة والمغفل
وتفرغ على الناس إتياناً من نوع قريب هو الجملد . وفي موضع آخر يذكر
عبد الرحمن الزامى أنه حدث في بلدة نزلة الفويك أن قبض أسود ثير بطايق
على أربعة من الأملال ووفهم في الأرض حيى أنصاف أجسادهم — يدحرج
الشخص من صهم ثم تخرج رويًا بالرماس . يتناول الكاتب هذه الواقعة في إطار
نمى في الساحة بكاء أن يقرب شكلاً من السامر الرين، لولا أنه يفقد تلقايه
السامر ، تلك أن مؤلف السامر كان صديقاً في وجهه يختار الشخصيات
والأحداث والمواقع . قلنا أن قال لثوبق «المادة كاد عمال يتوب في
اليد . كله مايجد إلا إلى صته أرض ، والمثقف في الحكاية ، والمثقف
لحد الابتلاءة » كان حيناً أن سعمل مجموعة عبارة من الشبهات ،
بعضها يتنبى إلى فئة «الملك » وعلى رأسهم زيدان ، وبعضهم الآخر صناد
وأجود من المزارعين وعلى رأسهم عبد الله ، وبعضهم من الخفي أو « المتعدين »
بغير أدق كإمام القرية الشيخ عبد الصمد والمدرس رمزي . ولا يقتصر التباين
في الشخصيات على تكميم الطين ، وإنما تباين «الملك » موافقهم بل
تكميم أنفسهم وللهم . ولا يقلل التباين طيلة العرض المسرحي واستغ
لا يتزوج . بل إن « حياً ما » يطر على مسار العرض فتصور موافقهم من
الثقب في القبض . وعلى ضوء هذا الترخ في تكون الشخصيات تتنوع
موافقها من طيف القرى والمدينة الأصل على حد سواء . أما الحدث المسرحي ،
وهو الجملد ، فقد تعرضت مشاكله المواقف ، التي مضاه أرض فقد يجلد . وإلى معظم
قاعده بقى مش حيطوله القريب وإلى مماثل أرض وساه الناس كاحد يدور على
ونجد يأجود يقرب بدله . كما قال الشيخ عبد الصمد «أما بالنسبة لحدث
الأصل فقد حرم أولئك الذين لا يمكن أن يكون لهم على «القتال » ما وصلت حياتهم
قد أصبحت شيئاً للمستعمر لأن ساد لا يأخذ أحدهم حربه أو حربه أو حصركه
في أية غفلة نير في أبواب الخندق . مؤثراً أحدهم على لقضاءات صرية تكفل لهم
الناهب والاستعداد ورسم السطوح . وبين أولئك المدنيين أصحاب المصيدة أنفسهم سوف

لكن مضاعف النفس ولكن يزور الاسلام ويمنع دمه امام القرية بانهم
 اليهم ، نريد ان ندرس يترب منهم ، وانظر المزية يسوش بهم ، فذلك يقتضيه
 لقمة سائغة الى سادته من نصدين . ولكن الاحداث تطور الشخصيات معها ،
 مبرحه رمزي بل مركز شيليس « فيسج » على تحويل الاختلاف للعناصر بل
 استبالات تخيم . وحينئذ هناك يلهي قرينه والدماء توث من جوارهم التي
 جرات لعب ضرائب السياط يتقدم عسكري الى السجز وتيجر من رأس
 بخيلاته « اضمار » التي يتجر بها للإنجليز اختلافهم على السجز يلقي
 « متفكر » من نوع مختلف ، فهذا هو وكيل النيابة الذي أخرج من كل قلاع
 مظلوم ، وهذا معتمد من الرى الذي رفض أن تقطع بلياء عن السجس القوي
 حتى لا تحرب أرض الكفر من العظمى ، وهذا كتاب حكمة مركز الذي أبت
 في عقيدة الرضا أن التلاحق كحل يرمض الإنجليز ، وهكذا « ما قش منوقت
 كبير . في معامهم وفيه عليهم » وتولى حوادث المجرم المفسد على الإنجليز ،
 ويرز اسم « عبد الله » من يبي جميع الأمهات كقائد لهذا الزحف السرى من
 الفلاحين ، ولكن تيزو روجه « لاجنة » وعنها « سالم » كمنابى حقيقى
 يوشهون المعركة وأكرب بقلوب صامدة بسورة . ولإحدى حرات يستكن
 الإنجليز من القيص على عنوان وسعود وسالم ، اثنتان من اللين كانوا يلترجه
 لاسلام ، والثالث هو « البعل » الذي غلأ وجهه مضامد المدرسة كلها
 بأمن كبير فى القدر . هؤلاء الثلاثة هم اللين يماكنهم الإنجليز وقد دونوا أنصاف
 أجسادهم فى الأرض ، وبيت الأنصاف الصوريه تلى الرصاص ويتزف الدماء
 الى أضيفت يد دماء لأجيال فى محاولة جديدة لإخافة السامر بحريتها ،
 السامر ألقى حرمها الاستبداد فى أرضه داسامر الى فى الأرض ساحت
 سيعها الدم الى زلزل فوقها دم الفلاة الى سايرى يعيش ويمرؤا هيرم
 يعيش . ولا نشوى كسرحية مجتهد الإعدام ، ولما تتجاذف قاطمة مع لأسياء
 والكموات وطلقات الرصاص القاضة من شهول « اسمرى » كلتم الأرض
 حريها فيأش سامر ، والسما حياكم ، فيأش ضرائب . وزيد كو سيد

وفانيكم حديد ، مبرور ، رالدلي كلها بطروح عليكم شايهاكم وسطاحكم
 خلاص ما يقشر كرايج ما عيش مسدير بلادنا بتاعتنا بتاعتنا بت
 لوندنا » وهي الكلمات أو طلقات الرصاص التي يداؤنها مع الدين
 وجه في سيطرة الصرخ القائل حول مبركتنا لأخيرة مع الاستعمار الأمريكي
 والامبروية ، إنه يجيب من مولاتا ما القس ٩ « بأنه لا طريق أمدا سوى القتال
 والبريد المستند وهي إجابة تورية حقا ، أموزها البناء المسرحي القادر على
 بجسدها فاجبه ليد شهد من لوز ١٩١٩ تكاد تنى عاماً ، لأن حل فلهده
 لم بعد الوثنية إلا لشكة « الحاد » وهي لشكة لا تهل من لشوية جدياً ، هي
 هورديا وتكاد تله الحاجة تنى مرة أخرى لأن المسرح لا تشج المثلي عدياً
 - أي لخر من هذا تورية ١٩١٩ يتكلمها التاريخية - مؤذن كالاعباد
 على وكات من هذه التورية لإيضاح مشهد حي ومعاصر هو استاد على شىء
 غير قائم بالمثل من ناحية ولا من طه بالمعنى إلا بالضرورة أيه بشاف من لشعة أخرى
 لخور التلاهي في مسرحية « المسامر » بطور سويل مشكلتنا لزمته بقير لك
 أو القلاء ، بطور حاجة في رور أو كتابات ، ولم ينطع المشهد الذي استعمله
 من كتاب عبد الرحمن الرضي أن يعلم تويراً مسرحياً فلتنتج التورية التي
 انتهى إليها ، فلا الحركة الخيرية في كمر الشيع ولا نوب ١٩١٩ كلها أسه
 في هذه النتيجة الزائدة وهي هنا كان يتحم من مؤلف ان يواجه الواقع المعاصر
 مزاجه ، مباشرة حول التجربة في مشجها ليرجي ليس في حله إمكانية الوحية
 أن يحصل فيه ماينا الثقيلة أو هداميرنا جديدة

وهي ناحية أخرى فإن بطولة عبد الله التي تتجده على طول المسرحية هي
 بطرقة بالسياس « وبالقيده لا بالفضل فابطل - أيها كان لا يد أن توضيح
 بطولته على الحد المعبر حي فتنسج به فاشاً هذا الصرخ المعوي باليهو
 ونحن لم نعرف على عهد الله إلا في مناقشات مع القلائص أو في ضبابه من اجله
 أو في تحديث من براعه المكسورة ، فلكنا نولنا على أبطال حقيقيين آخرين
 كفاظمة رويحه ، وسلم عنها ، جنان مودجان واعرجان للبطل في حافة قس ،

في لحظة حضور ولقد هنا سعد الدين وهذه مسرحيته عند البداية أن تكون شيئاً قريباً من مسرح الخيال من البطولة القردية ، ولكنه انماز قولاً في جانب زعامة عبد الله وفيه كرافد حزن بصورية ذهب غير متعلقه كثيراً في مسرحية ، بينما الأحداث توضع شخصيات أخرى كعادته وسلم لتصير عن أزياء الجلالة وجوي . هذا يعني كسجه بالثمنير لولف « حادير » أنه لم يفعل ملاحاً تراجيدياً لدرجة البطل على نحو خاص ، فقد ترك الأسماء البسيطة تميز عن أزياء البطة في بطولات بسيطة ولأن كان البطل قد جاءه في تركيز نقطة الضوء على شخصية معينة دون دور في ، فلهذا ، لا ينحصر لأصالة الشخصية الميعة في أزياء « الأزياء » التي وجهها البشر في هذا الطير من ملكات وذلك الإحاطة من الإيمان ، هي الأسماء التي انكب بدورها على السيج الزاهر بالقوية والدهن وكأنه صياغة « نظرية » حسن الإنسان في

الزمان

قد حاول يسهل يدرس في مسرحية « اللحظة خربة » أن يجيب عن أسئلة الفناء بشأن الإنسانيات نكتة تراجيديا مصرية ، كخمار لك أحد شباب القوية في يوم عيد أئام حرب السويس عام ١٩٥٦ . ولكن يثبت أن أرض الكورت ليست بالقوية هي أرض الملازم ، وما قد بولك البطل التراجيدي من جناب ، مستعد المتهد الرئيسي للمعركة كحور للصرخ بين البطل والعالم الخارجي بل حاول أن يصرخ بطلاً هناك خطاباً مقيماً في تاعده كالمعبر الملهمة تزيد الغربة من شرارته ، مثلاً ، فهو يصف من واقعه موكلاً صوباً لواء تلوعه في معسكرات التلويك ، فقد حاول أحسن منكم وأحد والا حق بحتي . د. مع زيه ١٩ أتم حيد أملاق عيب وطعمة حيد حتى رينا ياهبه عن عوف كل عينكم بيا هوو واحد يس هو اخير » جملة الكلمة بين سعد وأسرى حرب تنافق القليل لأن حور يفتن شقيقه سعد من المخرج ويهمل أن الحربة قد بدأت ويمن سوبر الصغيرة لأن هنا يعني أن رايها أن القيمة

قامت أما الأم فقد ألقته من صديق هواجسب بأن رياح الحبيب وشيكة
 الخيوبة : والأيام فاجأته الصلصة لكنه لا يصدق أن الإصغير يعرفون ذلك محرجاً
 من قبل ، وفي أمنا الفتاة : وكلمات الحبيب قول أن يدعى همد تشرب بالفضل
 مجرد سلم يراود عيال سعد أشبه ما يكون بالاعتية التي يرندى فيها البيلة الكفاكي
 وحصل البندلية أما الآن ولد أصبحت وقتاً متقللاً بالنار ولدم والفراب والفتش ،
 هادياً تختلف عند سعد اختلافاً حزيناً ، تلك أنها بساعة تنسى له شيئاً وسداً
 أن يرندى ليملة ويعمل الهندية ويتوجه بها ايذاناً ، قد يعود منه أو لا يعود ،
 واد عاد قد يكون كسبياً أو عجزاً أو أحمى ، وقد يعود مديناً ، وانكروا في جميع
 الأحوال مشكلة تطلبت من زميله سامح أن يذكره بحبسه وهو يكمل الطمعية
 لا شيء ، أنا حش يمكن أعفان أنا الكهوى هو جاني يسرق يدعى وأنا يبالغ حب
 هو حبيب وأنا في أرضي ، هو يحارب بياضاً وأنا يحارب بياضاً ، هو إلى
 هيئات الأكل ، ، وهي أيضاً مشكلة التي أحس بها شقيقه سعد الذي وجهه
 بأثران غير مطمئنة وفي مريضة فقال له : عرف المشكلة لها باسمه ؟ أنت متى
 حاييت ، كل المشكلة ذلك عابث حسن ساعة البلد تنحرف ، ويكاد أن
 ينعزل الفصل الثاني في جسم ، اللازمة جسمي والدم عنه مشكلة بأن يحرسه في
 حرية النوم بعد أن تظاهر بأنه سيوجهه إلى المسكة بنفسه ثم أعلن عليه الهابة
 ولا يمتدنى صبيحاً سعد وعصاؤه ، عايز أعرف أن أمتحق أنكون وأجل وأنا ما
 ما استحقش عايز أعدل بحاجة عايز أمتحق نفسي عايز أشرف بساعة سعد
 الواحد في لزام ، وكانت حلة الصرخة بالقنات ، عايز أمتحق الذي أسسك به
 المزيق وعمره في قلب الكزبة التي يعانها ، البهل ، ، وألق أن سعد ، مدل ،
 هو المحروس في الفرقة تحيلاً ، لا وأحراً ، إن جاز التعبير فلاو يعمر دون شمت
 بما قامت به أمه في حرار مع أبيه

هنا : كهرمة من له ؟ ؟ أنت لما كراهه محروس ؟

نصار : متى قافل عليه يا وليه كذا لك .

هنا : ولله فائدة القفل ؟ ؟ أنت متى عرفت إن التكاليف وراح الباب

محمود ويقتل على منة بنى النيل الصغير التي قد كذبت .

بنى سوس حتى ترقه كعبه يفتح .

في هذا الوقت بالذات كانت حليقة و كحلر « التي اعتادت أن حياها
اليوم أن تفض إلى جانب شائقة ترقب « الأحياء » كما اعتادت أن تقتل
فرحها في حجار لا يتنى مع « روية أسيا » برقص « في هذا الوقت كانت
كحلر محلاً سلتاح ليه من الرمة يقوم حوسيلها إلى ساكني الخاريب . وقد
هذا الوقت أيضاً كان « سعد » الأخ الأكبر الذي يقضي أيامه في حرام
لا يهنا إزاروجه وأسرته ، وتغشى باليه في الرمة وكذا ويعرض « كان سعد
هذا قد حزم أمره على شيء واحد على أثر الضمان بكفصات أعين عن مصر
والحرية والاستعمار . حزم أمره على أن يصلح السلاح فعمله « وقد يحارب
فحاربه وكان أن يلى مصرته « ولكنه حدد جرحاً يسيل الدم من زراعته اليمنى
والأخرى لا يزال عند موضعه العاطي الخافي على « الأكرلاء » ومبتليهم « والأكرلاء
لا يزال يحارب في حناء غريب قالوا إن الإنجليزي يسوا يقاتل حتى يصرى من
لا يعرفهم لم غير أن سيطرة من أطول وتلقى تفتي حبه لا يصرى مصدرها
ألا له حرم سعد من الفاركة في غرب لا ولا تسقط المبررات التقنية التي حدثت
بينه وبين الساج لآيته بالاستراة في سلك المفاهيم إلى أن يصل الحيرة الإنجليزي
تأكل يته وهو يصل سعد هيجس في غربا لنوم وسعد عو الأكر في عرقه
بين رويته بزراعته الحريج والياب مطلق عليها وتتحرك سيطرة وجود العسكري
الإنجليزي في الصالة بين حيلة الامتحان الأكبر في حيلة سعد إنه يرتدى
البدة الكاشي وهي عند الجدي فيريطاني كالألوان الأحمر عند اللون « فلا يعرف
إلا وهو بسنها ويغلبها إنه يعلم بوجود الكمدس الذي يملكه أبوه في الدولاب
وهو سلاح قد حدين قد يصيب به العدو ولكن العدو أيضاً قد يقتله « ولا يدرى
إلا وهو يسحب نفسه وينسبه في الثياب ريش كل شيء وينطح تحت
السرى في رعب هائل لقد حاول مراراً أن يتدح نفسه « حاول ذلك حتى
اصطبح الفحيح ن منتصف الليلة التي كان قد اعتمر فيها الشعر مع سلع

لما سيطر أبوه وأمهى الأمر بحبه في القردة . وحاول مرة ثانية حين تناسى أنه باب القردة مهله التمتع وأنه يستطيع — وهو بطلقة نارية — أن يفتحه ويدهبه إلى ميدان . وحاول في هذه المرة لأشبهه ولم يتجح ، لأن الميدان انتفض إليه يكامله في شخص العسكري الإنجليزي . لقد تحول اليث أمامه فجأة إلى ميدان ، وعده على اللحظة التي تنهما على العمر ، ولكنه سمع في الامتحان ، وكان صوته عظيماً . أفلت جرجير وشاور منطبه على الأكب الأعزل وهو يصلي ، وحاول سعد أن يلدغ نفسه للمرة الأخيرة : إنه ده ؟ في وصاحته . في اللاب . متى دعوت ؟ في ربه في الشارع . دوى تصمرك أحسن أيوك يفتح . ولكن أكب كد مات وذهبت محاولات لخداع النفس شيئاً . مات أكب بعد أن صعد في وضعه عين من ذلك الرجل الملائم بون عظه ولابه ، يد الرجل مفتوح الميزون الذي يهرب أن سزمه القتل لم يكن في أنه متع سعد من الخروج إلى المركة ، وإنما لأن سعد كان « نساناً » فقط ، ولم يكسر البلبا ويخرج عترة ! ولقد صعد الأكب في الأعمى إلى مرة فطلب الثأر فزوجه ، بلده . ولا يجرؤ سعد على الانتقام حين اختطف لنفسه يقتل نفسه ولكنه أعوه متحدثاً أن يفعل . ويتجه إلى سعد ويحلفه دعى رأسه في صدره ويقل بصوت صنيق باليكلام : « هذا كان ما قدوتني أصريد القريب » ح أقترا أصريد نفسي . ولكن جرجير بعيد وقد أكمل قلبه سوس الصميرة وهي تقسم أصابعها في دم أربا ، فهو يرى بها شيئاً يشبه ابته التي تركها في سوشاميتود ، وهو يصاب بما أصيب به زبلاوي من قبل . الملازم تولدر في رواية غنايهيث : « والشاويش جان في صرحيه الشرقاوي ، يصاب ماجنوز القاتل . كئل تولدر على يدى زوجة ماغنيل استلمه » فأجبه . قتل جان على يدى قضايل يور حتى لا يسوء إلى سمه العسكرية الفرنسية ويسعى أسروفا ويخطئه على غمهاهاه . وكل جرجير بالطلقة الأخيرة التي يهت في السدس وقد أطلقها عليه رجل متقد في الامتحان من الحقائق ولكنه في سقوطه سكب أحماء على الملاء ، كان يعرفه يمشي في ظله لأجار من هل ويهتار « غروب » معه فأمسك

بالمدىس وأملان ومصاصته الأنسية على جروج - وهرولة مجد مسرعة وسعد
الفراريد من الخارج حيث تلمست سدة الزغاريد وحنك أموات المبلغ
وجلة الآبه تلمست في الداخل بينما إلى جنب مع جلة اختلس الإنجليزي الذي
انتهر عقله قبل أن يوفى قلبه بركت طويلا

لقد تصور كثير من القاد أن يوسف إدريس لم يلم لم « بطلا مديونا » في
بعض الحركة فاجال عليه بعضهم بالرجح - ولكن أن يخلق « التهمة الشريفة »
أرد أن يلم لم بطلا ترحيليا ماصرا فصرى المماثلة و خسة « الترحيل
النفسى » الذي أفاق البطل على أضواءه اللندنية فأرجح في كسبه ما تطلب
من كسوير المديد من المصمحات وهو يفرح بياضت من خالده « فكت
دعني » على حاتم ليقير بطلان « إن تباد » خيمة « من صبور مجد بصورة
مماجة وإقدامه على « الفيل » هو نوع من « الترحيل » أو التجاور قد انتهت
الترجيديا بصرح الأكيد وبعظم الأبن « طيب الرصاص الأخيرة إلا امتددا
غير منطقي لتطور الأحداث - ولم يعد الخروج صعد إلى حركة إلا لسطح
لإطار التراجيديا ويعدو إلى منطقة الدراما التقليدية - لزمه التطور بل أن يصل
إلى السوء - ثم أخذ في المخرج من الفلم إلى كسبه - تدجج في السبح
وصي نبي - عتوب من زنا البطل الفرنسي إلى سحر م في سموه الأصبر
مد البديهة - فصور قيا يشبه كسبه - « طيبة » بس م تجمع علاقها
الاصحائية بحروب إلى داخل دواتنا فتصمت لتناهد في بدورها أصدور
بالفعلير أما أن عقل الكاتب طله تليلا قريبا يلفظ بها سمة كاتبة
الهوم التي حركته أحسنه - « فإن هذا البطل يصاب بالشفاء القديس »
ويتنقل من بطونته الأساوية إلى كثراب بها صاوتا على طريق الدراما - ويتصير
إلى بطل تشويكي تظهر « هو » من كثرته و « اسرج » يتوالت معه المسرحية (ر
أشدة بولية يد كرى جوية

* * *

ينضح لك من هذا القبح للمسرح الوصلي في مصر : أن علاقته أوتى

ما تكون بالإنشراح ، حين يخرج ، المنقول إلى المنقول ، ثم حين يتطور من المنقول إلى المنقول . فلو أننا نصبت عما كثر تاريخه ضاد التفسير وليس عرضي والفريد طرح حصر التلخيص القصصية لأهم ما استلهموا من أحداث التاريخ وخصائصه ومواقفه ، لم يربطوا قبل للنسبة ، المؤرخ من تلقوا بمسوح النص وهنا شرد ادماقته التنبؤية حول علاقة النص بالتاريخ فنفرد ، إلى لقاء هـ . فصار من مادة التاريخ أكثرها تجسيدا لزم من الدور . وقد فلتت من هذه المادة أكثرها إحكاما في منطقتهم ، الحدث البشري ، وقد يجاز من هذه المادة أكثرها ندرة على نسبة فكرة من الأفكار وتقدم قهرها ، التاريخ ، حتى يجب ، وقد يجاز الفناء مرحلة تاريخيا يجب يقوم هو يتصورها على ضوء نظرية من النظريات ، وقد يجاز الفناء مشهدا من التاريخ أو عموما يستلزم سامة المنطق فيه فهو أن يبحث حل . بل يجب أو فاك ، الموقف أو تلك الخصائص حتى مجسدا جديدا . ولكن الفناء في هذه الأحوال جميعها لا يبيده شيء من التاريخ ويبيده كل شيء من الفن . فليس هناك أدب ، تاريخي ، بالجملة ، بل يدين تكلمة ، لكن أحداث الفاضل التي يتسببها الفنان ، المعاصر ضاد الفناء ، هي جزء بدوي من حصار الانشراح في التاريخ . فالتاريخ هو الحياة يجب وقد ارتفعت ثياب الناس أو الفاضل أو المستقل ، ولكن إذن في ارتباط قائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى . وهو مستقل تام الاستقلال عن التاريخ في نظرنا إليه على أنه من مستقل عن مجرى الحياة ويظهرها . وهذا كتاب مبرجات محد وجهه والتاريخي ويرجع إلى عيسى ، أعمالا تاريخية ، وإن لم تتخذ لنفسها أهدافا وخصائص ومواقف من وثائق المؤرخين الأكاديمية ولكنها كغيرها من الأعمال القائمة بأهمية المؤرخين صراها يسواء . يستند أهدافها من كتابها على الخصائص من الحياة في تنبؤاتها ، والواقع الإنساني المركب الذي يتجاوز التاريخ بعرض للنسب . محصورة وهي

على أن المسرحية الوطنية في عصر لم تكن مجرد تسجيل للأشياء المعاصرة ، ولكنها حاولت أن تراكب الحركة الوطنية المصرية منذ الثلاثينات حتى الخمسينات .

قد شك في مسرحية « أحسن الأكل » كاتبة صدى مركز؟ دمجته الشطر الذي
 واغتمه جيل ثورة ١٩١٩ ، مرحلة الأمل التي رافقت الجيل الجديد بعد إبرام
 معاهدة الأنات عام ١٩١٩ . ولتلك هي مسرحية حمادها الأكل هو « النبوة »
 وصلا عن التسجيل والواقعية الظاهرين ، وب مسرحية واقعية حركة التاريخ
 إذا استطعنا أحداثها على مسرح الأحداث الواقعية التي يتوسطها الاحتلال
 لايرطالها لمس في المكسوس الرابض في القدر من رعد النكاح إلا الإلحاح
 في عصره الحديث . بيها مثل وحيات الجلي « إلى التاريخ القلبي مع قتل
 من الزمر إلى الحاضر ، فقد استمرى انتباه مؤلفه في لحام الأكل « شبكة
 الدراميا » في قصة ملهم على كذا جاء بها الجرحى ، وروى كاد التفسير
 الكاتبة مسرحي هذه القصة التاريخية هو ما عناه في المقام الثاني ، أما ما كتبه
 حينه من أحداثه حصرا فتأق في المقام الثالث . ولكننا نتوقف عند هذه الحدود
 لا تتجاوزها إلى مرحلة التيف . وهكذا ، مسرحية « الرهيب » التي أزدت أن تملأ
 بالقرن هات الفرخ التاريخي في جملتها ، كما أرادته أن تفرج بين حيدر ميسرة
 تاريخية بعينها ، وتفسير عهد هذه المرحلة قد يحق حينها إلى عصره « حديدي » .
 أن يتخطاه إلى « عتاب » النبوة « الفيد » أما مسرحية « الجماعة » في واقف
 أي هذه التي تسلط مشددة التاريخ القريب ، فإلى فروع إلى المسرحية
 السجينة « مأساة جمين » التي يكاد مؤلفها أن شعث تظالا لبطالها « والمسرحية
 «دواكية » ماسرلا « اللحظة السريعة » التي يكاد كاتبا أن يصورح به علامة
 استنهاض أقدام هذا الحاضر ، والمسرحية التي تنبأ « لشاهير » بما يهي أن يكون
 عليه مستقبلنا القريب . إن هذه الأعمال جميعها تنتهي إلى اختيار الحديث في
 المسرح المصري ، اختيار الذي تأثر من طبعه الزوايا بتوفيق الحكيم ولكنه
 تأثر كسلا بالثقافة التي حبل أن يوسيا بضمه مع يدايه لشمسها . لا شك
 أن مسرح الحكيم يواكب واقعا « صلبا » و«عابيا » ، مراكية من واجبه ربما
 فكاتبه للبحر إزاء جمهورية نهر أبيض ما يكون من التسجيل أو التنبؤ
 ولكن المسرح المصري الحديث - والمسرح الوطني جزء منه لا يتصل - يستمد

المركبة على التسجيل وملائته على التبرل من تلك التفاعل المخصص والمزودج في آن التفاعل مع التطورات المخصصة الجديفة التي يقابل على جثمانها منذ قيام الثورة بالإمامية ، ثم التفاعل مع التيارات المسرحية القادمة من أوروبا والتي يقف على رؤية كتبها مبادئ التبادلات والتفصيل

بقيت نقطة أخرى يشرها تطور المسرح الوطني في مصر ، هي طلبة نوع من التحويلات على تكوين الشخصيات في حله المسرحية من قريبا يقابل على معظمها اتجاه الذات بل رؤية « نقطة الضعف » في تكوين البطل ، هو الحب غير المشروع وطالب في « أحسن الأول » وفي « الرعب » وهو الخوف من الموت في « اللحظة الأخيرة » . - تنحصر نقطة الضعف هذه عن مجال لرواية في « سيات الحصى » فكانت تتلوه في « المسير » ولم توجد قط في « أسامة جميلة » وقد توارت قصة « نقطة الضعف » بين أيد فكيف « بقوة سلبية كاملة » في نفس البطل من الممكن أن تنحصر به إلى مستوى البطللة التراجيدية كما هو الحال في « الرعب » و « اللحظة الأخيرة » ، و بين أن تكون ضاماً ملحقاً بقصد به المؤلف تلويح شخصية البطل باللون « البشري » الذي يمثل التناقض بين البطلية والإنسانية كما هو الأمر في « أحسن الأول » و « المسير » ، ولكن « ضعف » البطل الذي في المسرح المصري لم يتحول في هذه الأعمال جميعها عن هدفه الأصلي ، وهو تصوير بلد متغير في ملحمة الصراع بين البطل والآخر الخارجية المطلقة لكي يولد التوتية ، وهي الشر والسيولة على أرض البطل . - فن نخلل السواد على الأثر يتبدد الشر إذ أن يهجر اللادام حصراً أليماً قد تعبر عنه لحظات « العمل الإيجابي » كما تعبر عنه لحظات « العمل السبي » سواء بسواء ، ولذا يبحث كفة القتل الأول دعونا حاسبه بطلاً ، وإذا رجعت كلمة العمل الثاني دعونا حاسبه ضحية الطريق المربور « وبالرغم من قيام العملين جنباً إلى جنب في الشخصية المراجعة ، إلا أن المسرح المصري في شخصية البطل دم يهتد ويحب القوى الخارجية لا يبتد ريب طلبه ، بل إن تناقضاته اللاتية لا مبرر في حلها إلا عن طريق البوتقة الأخرى التي يتصور

فيها صرحه مع الخارج ومع أن صرح الداخل مع الخارج يبقى جبهة موحدة للمرجحة الوطنية ، إلا أن معظم كتابها قد صمموا في خلق توطئة خرافية مستغل من التباهي المذهبي وإلى جيلهم في مبرحة «سبيل» الخبيث «وكان ذلك كله الروح للبرقية في كيان المثلث الصري للدرجة التي أوهشت بقيام مسرح مذهبي في مصر» غير أن «المعد الصري المشتغل» هو التوبة المرسلة للمرجحة الوطنية المصرية التي غيرها بشكلًا وقصديًا عن الكوثرين البراجيديين أو المركيب الملمحى ، ففلاسلطة الأولى على بطولات هذه المسرحية ، أب، تتبرع شامياً بحية الفرد العطل ولكن موته ليس امتداداً بدرجة مبدوءة كاملة ، «ليس من قدر هيبى سابق على تشكيل الفرد البطل» وإنما يمتد البطل لمرضى هذا مات «معلقة القوى الخارجية المبنية في سرور المذون على الأوتار» وليس يعاديه النحلة الأبدية عند اليونان ، أو التعلية الأصيلة عند المسيحية إن «خوب» ذلك لا يصور صورة ترسيديية في هذه الأهمال ، ولكنه لا صرح أيضاً بطول ملاحمة ، لأن «النصر» ليس ضرورة حتمية في بناء المسرحية الوطنية : بيئاً هو يشكل جوهر الملاحمة ، وإنما تسج «لقاوة» جبره شرح لوطى صواء ميت بالتصير أو بالقرية ، باليوب أو باليهاد ولكنه في عاين ليس مصراً مذهبياً ولا هوية برايديية ، لأن «هلقى الملاحمة» في أمهات الواقعي ليس بطلاً واجيدياً يحسد مأمرة الأسلة مع الكوثر ، وهو أيضاً يبر بطلاً مذهبياً يحسم فروسية للإنسان في العصر الوسيط ، وإنما يستبد بعلى لقائمة هفلى عناصر الملاحمة من كون مقاومته حرفة للهروب بالسطا ، لتصبح والتمثل ، فإذا أمت به «الكأنة» لم تكن فعل لينة مكتوبة في لوح القدر ، ولم تكن فعل لينة صلبة لزال الكأان البشرى مع سر الأمر وكلفه من بطل لقاوة إذا كان يمتد بعلى عناصر الملاحمة وهو أقرب دليلاً عن الرابيديا لمراد مع القوى الخارجية ذلك لا ينهى هذا الصرح إلى نفس التبعية للمحمية القاتلة بحشية الانتصار وبخاصة إذا كاسب هذه التبعية مستمرة تسيطر على عيال خاخر للمحمية منذ البداية فتشكل بعلى وهو لا يزال

يجتنب شكلياً مفهوماً يهدأ عن تكوين « بطل المقاومة » الذي لا يحطم « برامسات
 عدده دائماً ، لأنه يحطم أولاً ولنسراً لخطابات « معركة » لم يرسم دورها منذ
 أوله ، ولم يرسم له دوره فيها أحد . وذلك هي العلاقة المتبادلة بينه وبين أبطال
 « الناس » ، لأنه « بطل سبي » لا يمثل الدور المطلق في مواجهة الشر . فخلق
 برامسا يحدد موضوعاً ملبثت « معركة » إيجابياً جدياً إلى جانب « صراع مستمر
 ضده معلومات الدوام » ، لأنه يستمد خطابات من أبطال « الملاحم » ، إنه يشبه البطل
 « المحصى » : « زوليه » ، لأن المقاومة في جوهرها برأيه ، ويشبه البطل المحصى ثابة
 في أن نزله نوع من الدود من الحق ويضع لها ظل ، ولكن هذا لنزال في جميع
 الأحوال يقتري بجوهر قس ، هو جوهر المقاومة الوطنية التي لا تنصير حسب
 لونه علقاق ، بل هي تأرجح في مشروحيها بين ذلك والخير وهي حركة تواجد
 « قومية » لا المطلق ، لأنها ترتبط بالإنساني والوطني والإنساني ، وبجميعها عناصر
 سبي في شانه « المقاومة » التي لا علاقة بينها وبين القدر والظفر والشر والقصور
 وبجميعها عناصر مطلقة تنتمي من أحد الزمير إلى إنسانية المتناويرية
 والمصرح الوطني في عصر لم يقتصر على البعد القوي وإن ركز عليه
 فطعت تلبس آفاق الحرية الإنسانية لفرجيد إلى « الرهبان » و « السلطة » والفرجة ،
 و « مبداء الحق » وكذلك آفاق الرؤية لاجتماعية القوضت في « المسامر »
 أي أن مسرح المقاومة المصرية قد اشتمل في معظمه على الأبعاد الثلاثة الرئيسية
 القومية والإنسانية والاجتماعية ، وإن عساه إطار واحد هو المقاومة الإنسانية

فصل الثامن

الجدل الشعبي في المرحلة العربية

قوله الشعبية هي تلك التوزيع المركب من الواقع والتخيلة ، فالأصل الواقعي بطولات القاموس المجاور أو أهمية الشعبية حدود الواقع وأسواق التوزيع يجمع بذلك في فرد واحد ، خصائص شعب وأغوار أمه ، ولذلك سمات « الشعبية » هي أكثر القوالب الشعبية هو تجسيد العقل الشعبي ، لأن إمكانية الخاصة وأولها السبع الشعبي القلائد - خاصة بطبيعة هي مثل صورة شامة شعب من النحوي ولكن العصر تحديث الذي م بعد الشعبية من أشكال الأدبية ، الإدارة ، على في واقع الأمر ، بالبطولات الشعبية الجديدة التي تختلف سبباً هي بطولات القديس ، وإن الفقه بعد في الكثير ، وهذا التقاء بين بطولات اليوم وبطولات أمس هو الذي يؤهل على المنادى المعاصر أن يلتصق بعد ، الجدل الشعبي ، في أمانة التفاهة حقيقاً ، إنه يرى في هذا الدور من البطولة تجسيدا آمناً طده المرحلة الملحمية - إن اجتاز التهور التي يتجلب العالم الحديث في عوالمه أوسع الإمبراطوريات التي عرفها التاريخ القديم وهو يرى في نفس الوقت أن الشكل الملحمي التقليدي لم يعد من ألبان التي القبول في عصرنا ، ولذلك كان الحل في اعتقده هو ذلك الشكل الفني المركب الذي أبدعه برونو بريستوفه معاه بالمرح نلحمي ، جاء هذا المسرح حلاً جمالياً وعلمياً لتقنية شكلت تحدياً حقيقياً للأدب في القرن العشرين ومن الطبيعي أن تظلل جهود بعض النقاد في الأدب كشاول لا يرون سبب في المسرح الملحمي إلا ، مسرحاً تاريخياً مصطنعاً لا يصدر عن تفاهيد الفن المسرحي ولطروها لأن هذه الميرون - من زوارة الفكر لا ترى حقيقة ما يجري في العالم ينظرون الاشتراكية كمنهج ونظام لا تفكر مجرد تقديم المجتمع الاشتراكي في تصويري هو الذي ، تحدي ، الأدب في خلق ماثلين للبعد ما يواز به في حال

التطبيق لا في مجال النظريات. وفي تصوري، كذلك أن الطلاء العظيم للأشراكية في حقل الأديب، هو الاستجابة الواضحة المصيفة لبدا البحث، كما تبلورت في مرحلته بنوعها من مسرح بريخت. فخلق آن هذه المرحلة هي الدار الكبرى الوحيد التالي مسرح شكسبير وهذا المذهب التجاربي والاتجاهات على ملوحد عند التاريخ الطويل من شكسبير يد بريخت. فقد كانت أعمال شكسبير هي خيرة عصر النهضة للمسرح الأوسط، ولا بحث أن أعمال بريخت المصنفة هي خيرة عصر الاشتراكية للمسرح البرجوازي. بل إن هذا المسرح قد حاول أن يمتحن المسرح برعت المخلص كذا يبدو ذلك واضحا في تأثره بوسكو ولو... رد وجنيه ويتر. ولكن هذه التأثيرات بالنسبة للنظم، لأنه كان تأثرا جزئيا يفيض بمواقف إيجابية، ولم تكن فضاء شاملا بالأكسى الفكرية التي قام عليها هذا البناء المسرحي الجديد. وربما يبعد الكثيرون من لقاد الغرب والشرق مما يحق للمنهج الفنية على المسرح القحوي عند بريخت، وبيد يدفع تصوريه غير بريخت في إطار هذا المسرح لبعدها يتجاوز، ولكن هذا لا يعني أن عصرنا جديداً قد بدأ في تاريخ المسرح وأن أعمال بريخت المصنفة هي الحد الفاصل بين عهدي في هذا التاريخ.

لماذا؟ لأن بريخت قد أحس حتى الأعماق أن العالم يمشي عصرًا ملحيا جديداً، ليس هو بالقطع العصر للمحس القديم، ولكن التلامع الأماسيه الصراع للمحس كرامة بلا ريب في أعشاء هذه الحركة الفنية التي يروحها صفة بالحركة الناحية الأولى، والتي ما تزال تتخذ أشكالاً جديدة. وقد كانت الحرب الأولى قد انتهت من ظهور الدولة الاشتراكية اليكتر، وبؤفا كانت الحرب الثانية قد تمخضت عن ميلاد النظام الاشتراكي العالمي الذي يسم نحن أيضا أنه من تلك البشرية. فإن العالم لم يتخلص بهائيا بعد من الصراع من وراءه الطويل الأمد، بل لعل حبة الصراع ومرارا تشبال قد بدأت على مر السنين. وكان لابد أن يمس من جديد ذلك البطل الشعبي، الذي دخل الإنساني بها نفس، بل من قبله فاميل حركه والباطرة

والأخيرة ، لابد له من حدث جدي يرتبط حقاً بالصراع المتحدي الذي هو هدفه حيز
 القارئ والمؤلف ، ولكنه يصل أحياناً إلى الاتصال بروح العصر التي لا تترك
 وراءها خلفه المديونة لأنها ضاقت على الوجدان الحديث وأصبحت الدراما
 الصورية هي لغة الملائكة ، هذا البطل ، أو هذا المديح ، ما كان يمكن
 أن يعرف المسرح اليوناني منذ عصر النهضة العظيم إلى العصر الحديث
 لأنه في مراحل التقهية هذا المسرح لم يكن « البطل الشعبي » بل هو
 أو خيول هو المخرج الذي يؤه بعض اليونانية المبردة على خشبة الأحداث ،
 وقد كان « هاميت » هو البداية والنهاية ، هو النهاية إلى كمال برادة هو
 بكل ما يشاء من قيم التقدم - جو حافة لطاف حتى شين آر كيرى بكل
 ما يحمله من تفوق على برادة هو لم يتمكن من استيعاب الأسرار العالية « البطل
 النجوى » أما في مراحل الرجعية المتخلفة فقد المسرح فقد أصبحت « البطل
 الشعبي » لتجاهل الجوارية عند حسن ثانية من كتابها الكبار ، ولقراءة
 والاحتفال من مثليها المخلصين ولم يقدم هذا المخرج أن يبحث من مرقه
 إلا جرد على نفسه خشبة الأحداث مع نجاح لتزده الأخيرة التي الأول التي
 أثبت أفعه للعدلة وجدارة في اهتمام مسرح السناء قبل مسرح الفن ، ولم يقدم
 هذا المخرج أن يبحث في موطئ الإلهامية الأولى حكاً مثلاً حالياً لأن استخدام
 المسافة الموضوعية بين الفن الفنى والبطل يجرى من طريقة الصحيحة ، بين
 التبحر بعينه من الأحداث هي حين يرغب الاشتراكية ، أن تعادش
 البطل مبادئ عميقة نصب أغرقت ... يغتره منه حافة - هذا « البطل الشعبي »
 الذي نضرب فيه في هتاف آماني مسرحه المتحدي - هذا البطل الذي ترمي
 عليه قبل أن ينقل من الواقع إلى الفن ، في عتبات آرياء العالم المعاصر حيث
 ما تزال مدمجة الصراع بين الاشتراكية والاستغلال الرأسمالي سواء شكالا
 متعددة من بطلات كفاراة البطولية والمخاضة عادة يرسم في الأمانع
 والله في في الزوا ، لذلك كانت روحه هي جوهر العصر الحديث لا الزوا
 بين عيني هو ظلاله الأساسي ، ولذلك أيضاً كان مسرح المايحى هو في

على هذا العرى الذى يجد مركزاً غريباً بالمرح « الملحمى » الذى أثرت فيه ، يستطيع الكاتب المسرحى أن يضيف الكثير إلى بره نظائلى وعرواى اعلم أن هذه المحبة إيملاً غريباً يفكر فيها حيث ، فلو أنك أنه سيضيف من هذا إلى التراث الإنسانى ، فالفاعل بين النظرية العامة للخدمة كونه لى يفسرها لنا برهنت مثلاً = روبرت بالدفع الجوازاتى هى إلى خلد لنا إحدى عبقريات المسرح العالمى لعناصر من أرض الخزان ، وأهم بها عبقرية « كاتب يامى » ، وذلك لظلال بعيد هو الذى أمر كاتباً مصرياً أن يقدم شيئاً جديداً على «أنا» لى ، كهدا العمل الذى قدمه نجيب صبور

وسوف أنصير هنا على منطقة أعمال عديد الكاتبى « اللان أوجم أتما قد عكراً غاية التأثير يامى « المسرح الملحمى » وبخاصة أعمال الكاتب الألمانى هورينج بريجت ، ولكن ، فى نفس الوقت طبع اختلاف درجات ادوية والفائدة والمعادلة = قد تفاعل مع واقعهم على تفاعل خلاقاً أعاد شيئاً ذو التراث الإنسانى من طريق كاتب يامى « وأشياء إلى التراث القومى من طريق نجيب صبور

يعد كتاب « المسرح السياسى » الذى أصدره إسكاتور - الفنان الألمانى الأصل فى أعقاب الحرب لعنية الثانية بمثابة الميلاد الأول لفكرة المسرح الملحمى لى أصبح يرمز إليها الألفه وليس المسرح السياسى عند إسكاتور مجرد نظرية فى الدراما بقدر ما هو لصيق لى لنظرية الإنسان فالإنسان كما يقول فى هذا الكتاب « كائن سياسى » أولاً وقبل كل شئ . ولابد للمسرح من أن يشتمل هذه الدلالة جيداً حتى يتمكن من عبورها فى أسلوب تكتيكى تلائم هذه الفهم للإنسان ولذلك يرمز إسكاتور بمرئاً جوهرياً به أن يكون المسرح أو الفن هو « مسرحاً وفقاً سياسياً » وليس أن تكون السياسة لى مسرحاً أو مثلاً فالمسرح السياسى يتخذ من الإنسان أداة بشرية له عدة شاملة هى المكان السياسى الذى يقصص من نفسه أو مظهر

جزئيات الحياة وقد صيغ لها وتقليد لها الكلية وشكلاتها الكبرى. وسمى هذا أنه لا بد من خلق « المسرح الكامل » لتكنيكيت ، وهو المسرح الذي يتطور فيه كافة متجزات الحياة الفنية غير الصور ، حيث نستخدم وسائل الحركة الحيوانية جيتا إلى جانب مع وسائل التشكيل في فنون الرسم والنقش والأدب والموسيقى والمسرحية فلم الأهرامات جميعها تجعل من مسرح النيسبي قسماً أصيلاً على التقسيم من أن تكون البنية نفسها مسرحاً حاكماً بالمشاهدات « ليست هذه المشاهد إلا عملية تستطيع متحركة الإنسان والمسرح بها » وقد أخلص يسكانور عام ١٩٦٥ الذي الخطيب في المسرح الذي كان ثورة جديدة على المنهج المسرحي السائد في ألمانيا وإلا لمطريعات واللاياتاب من هذا النوع وقد كانت مسرحية « هكذا » عبارة عن كتابته الأثافي أنظر من أول المسرحيات التي أنتجها عام ١٩٦٧ وهي تقدم سريرة شاملة للحياة السياسية قد ألتفتها بعد بطرس وكان آخر عمل قلمه عام ١٩٦٥ مسرحية « السطح » للكتاب الأثافي بيتر ريشنث فيها عن صيغرات الانتقال والفرز العنصرية التي أقامها الكاري وأنجل ظهور بريخت كمنطق تجميع عامة المثلث أنكار يسكانور بتجارب السابقين من أرباب الفن المتعلقة في القضاء التقري ويوجد بها إلى أبيض الباقع فتجربوي في دحا « المسرح الملحمي » . وبالرغم من كالة الجهود التي بذلها في هذا « بيتر هايسر فقد قلب في جوهرها محاولات لاحقة للكتاب بريخت من أن تصيب جوهره المتيق ، بل لعلها من بعض النواحي كتابة تدعياً في هذا الجوهر ولعل تجربة كتاب هايسر هي بالذات الطرف التقدير لتجارب هايسر ، جاءت نظرياً لبريخت وتعميقاً له ، وعلاوة صريحاً بأن لتجريب « المصطلقة » التي كانت صريلاً تحت ضغط الفن الاستعماري هي أشارة إلى شريعة درشمة في عصرنا لتطبيق أسلام يسكانور في « مسرح كامل » وشقيق أسلام بريخت في الانتقال القسبي من نظرية « المسرح السوامي » إلى واقعية « المسرح الملحمي » وتتميز دؤبه بيتر هايسر في مسرحه التجريبي على الفور ، وفي الرؤية الفلسفية الناتجة التي يلمس ثروة معرفية في « مارشاد » كتاب هايسر على طبعه المسرح

الناجى في حاتم اليوم من خلال الصراع الملحمى الذى هدمه يلاوه ، فإذ كان العلم انصرافه في عصره يعيش مرحلة الجبال حاسمة في تاريخه ، فإذ الشرايف يعيش في كيان كتابى يامى مرحلة اتصال أكثر حسماً في تاريخه ، بل إن التاريخ الفلسفى لكتاب يامى يقول إلى صيته قد تشبعت على نور الحياة السليم في اليوم الثامن من مايو ١٩٤٥ ، ذلك النهار الملهم الذى استقبلته بخراير شدة انصراف سلفه في السرب للباية وقد ظن أنها أن يوم النصر فلنشاركوا في صنعته يدناهم إلى ما صحت ضد النازيين والفاشست ، هو يوم التحرير من وثقة الاستعمار القوي الذى طال أمده أكثر من مائة عام ولكن شدة النصر أجمت داخل ظم يوم التحرير معنى سوى أن يتفتح باب وفتح ريسق النار من أقاء الخراير الذين آمنوا إلى جانب في السرب ضد أعداء السرب بمصدا الأوجى ، حرية الإنسانية كلها ، داويت مصاصت القويين في يوم الثامن من مايو عام ١٩٤٥ يلين في شمه على أن إيمانهم بخيرية إيمان ماتص ومهديت واحداهم الحاجلة والضيقة ، وكلارك هو إيمان مؤروب بخراير القود والضمم

• • •

تفتحت عينا كتابه يامى ولفاه على نبت الفهم واللقاب المصاحف وانفشت نراكم دوق بعضه بعض ، فتمام من الأعماق ما إنا كانت هذه هي نهاية ؟ م تكن منه قد تحاد وثت السائمة حشرة جوى أدرك في ذلك الوب المكثر أنها لا يمكن أن تكون لنهاية أمداً فالطغيان الهتدي نفسه قد في مصره يمكن طغيان . وري كان ما يتصوره امره في حجة من أمره أنه النهاية يوس إلا النهاية الحقيقية بطولات ذلك وطير إلى تيدل في الثورة مع الاستعمار مراكر الشد والحمى في صرخ يطوق هائل لا مبدل إلى تمريره إلا بأنه سرع على ، إن مصرحه الأول إلى بدأ في كتابتي بعد ذلك اليوم المشهور في تاريخ الخراير يسبح سواب ١٩٥٢ ، أو انتهى من عملية انطلاق الثورة الخراير حسنة (١٩٥١) على الدليل الناصح على أن وجدان كاتب يامى قد من

كالرؤادار فالنظم الطليح البينة عن مشرى البصر بالأنوم قد مر للناس من
مايو ١٩٤٥ أمام آمين الكبيرين وكأنه أئمة عابرة . ولكن البسيرة الغامضة
للبنان قد رأيت في هجرتي ، نالقه اليوم ما نلاه من أيام ، فنادى بقول مسرحيته
الأولى « لحظة الحاضر » :

تفيل إلى بناهما المداى يطبق على عمليتين هما الشخصية والمركب ،
فأخلفت أو الأحداث فكانت تعدم والشخصية ليست « كائناً ينطوي »
ويشبهك معبره الخامس ببقية العناصر ، وإنما هي « حالة من حالات الجسد »
دائمة الحركة حقا ، ولكن من الداخل ، ولديها ليس تنويهاً لمسار الكائنات
والأشياء ، وإنما هو « زاوية من زوايا الزاوية » التي تجسد بها الشخصية حالة
وجودها . والشخصية تنغم على العلاقة الخارجة بين الواقع والاضطراب ، فهي
ليست كائناً والعمياً محضاً كما أنها ليست كائناً عموماً محضاً ، ولكنها « مركب »
يجهد من الواقع والمخاطبة والموقف كذلك ليس مساحة من المكان ، ولا مساحة
من الزمان ، إنما هي تلك التركيب المعقد من الزمان والمكان خارج نطاق
الخاصية الأرضية ويأخذ حدود للحدوث الأرضية في نفس الوقت . والشخصية
مباينة من الوقت حقا ، ولكنها ليست منفصلة عنه مطلقاً ، إن « الشخصية
في موقعه » هي هذا التطبيق المحسوس المطلق في مسرحية كاتب ياسين الأولى ،
وهي من ناحية أخرى مسرحية تجريدية « حقا » فهي تتناول النظرة البريانية
بالحرف والتجديد والتمهيد ، وإن احتفظت بجزءها الإيماني للمسرحية تتحول
في بعض مراحلها إلى مولودج توائم طويل إبداع ، « حديث » مع الكورس
سبياً ، ومع الجمهور أحياناً ، ولكنه يمتد دعماً « بمسألة أمان » محسوس
المتلقي من كثرة الاقتناع وصغر القبولية والمسرحية تتحرك في بعض مراحلها
من شعر خالص يتبادل « الرزا » مع الشعر الخالص ، ولكنه يمتد دائماً
« بنقطة شبيهة » لمسح الملل من الانزلاق إلى وفاد الشعر البدوي أو التمدد
في سماء الشعر العتيق

نتبع مع « الأعمى » بين الجفث التي تراكت في ناصبه تتدحرج شوي

من مواء مع معنى التعصب بالجواز كما وصفته الألفاظ الجريئة هو الصوت الوحيد الذي ينبعث من خلاصات الشارع الذي يبيع في طوله الأخضر يائع يرتقل أمام حرية القارئة وابتدأ بانفطون أجاسهم الأخيرة في يأس حبيسه حركته الأذرع والرهوس الهادية لإبد فاحش مع الكتاب فعرش ما رره السيلع الأخضر وهو المبيعة لى بلمت في هذه المكان ، المذمومة الى صمت عن قال موير غير متكافئ بين جوده عرقا ووار الحزائر والكنصر ، في تلك اللحظة ، هو حالة من حالات الوجود « حاشية حركية سقياً ، ولكن من الدخيل » هنا شارب . لأى مرة أخيرة ينهض كاتسريان فوجده القدر ، والى أستطيع أن ألتفت أنفاسي الأخيرة حب آد أقده . لئلى لم أعد جسداً وإن أنا شارب لايدى الآن من مبلغ بصري وإما صرعى لكنت لسأفل هنا ويضى لجم عجب الأملال وأى صندوق هذا ذلك من ينال مسكني إلا إله تحمل طعل لاهج قبل الأوان عن بغاطيه الأربعة يقبح من في حطر نجم في موكب وحى لا يكون الموت فوه سوى أية . هنا شارع لجمه ، يمينى ، الشريان الوحيد الذى ألقى فيه صدى . إنه شارع دهم البروب نكس فيه خارز وقهاها مثل الضماد يطل صنف الدرة الى توتلات على الأصحارة يوقد لسمالة من حالات الوجود ينشئ إمكانيات تطور ، الشخصيه الى أمانا ولا تشدك مصيرها أشخاص بقية المصائر ولا يعود ذلك لأنها « كائن حرت وبله آبه على باب القبر » ك هو حلال في البطل التراجيسته القديم أو القطل المدي الحديث ، وإنما لأن الأنصر عيس شخصيه مفرقة يعركها و « حياة حنوكه المدي وحده » وهو أهمما يس ودياً تجريدات يشق عن فكرة عن الألفا ولا علاقة له بلسا : التابطة بالاحم والهم . إن الأنصر على وجه البقين « حالة إنسانيه » من حالات « الوجود حركي » أكد أنها من أجدا الرجوه تجميع بين الحواس والناس في شخصية القدر والوطن . وفى على وجه آخر « حالة قسمة » تجميع أشتات من الماضي والحاضر والمستقبل ، بحيث تخرج بعض ملامحها عن حدود الزمان لذلك يتجسد الكمال البشرى « الأنصر » في الطير لكأن « شارع القديس »

توسداً لأصيل إلى مصمه حتى يصبح الأخضر والشارع شرباً واحداً ، فيه ولد وعاش وفيه يموت مصرحاً بدمائه إلى امه، جثت بالزناش أوفى تشاويح امريجا أيدنياً . وهكذا يصبح الموت لعبة ، ويتحول الطفل الناضج قبل الأوان إلى دفر شفيف إلى مستقبل لا يخضع لتأويلات البلاطية الأرضية لعلة الحلال المستمر وكوايمر المختل الماصب . وهكذا يصبح النجم الذي صار إليه مراقبته بـ سيرة علوية قوي الحلال هو توأم « نجمة » الشريان الوحيد المستمد من الموت إلى الحياة ، « نجمة » هي صيغة المبرج ايفريد الذي يغير يلمه شاعره ، حول إلى الأجيال . وقد كان للفن أن يصوغ هذه « الحالة » الإنسانية لتجويد الميزانري إلا بالتمسك حيث يخلط فتور الزائد والتصوير الدخيل هذه الوحدة الدنيوية العميقة بين الحواس والقوام في شخصية القرد والبهائم ، وكذلك الوحدة الدنيوية الصليبية بين الماضي والحاضر والمستقبل . فالأخضر ليس مجرد مناضل جزائري سقط في ساحة الشان . ولد هو « البطل الشعبي » في غمزة نهضة ، حين إحد سقط فلقه ميعود مرة ومرات . أو كما تحول منه نجمة « وأشرف أنا » منتهز ومن قلوبنا كبرياء من يمشرون بأنهم قوم الأيتام . وماهام الصنيفة للوحيد كمدحك ، قد تنظره أكثر من أي « ملك عيسى » فالأخضر على التقيش من البطل الذي يجدى والبطل العبدى جماً « هو يظل » يعيش « وإن عاش » إلى أنه يكون في عود أكثر حياء . وتلك هي السمة الأكل البارزة على جيوب « البطل الشعبي » في مسرحية « ليلة المحاصرة »

ولذلك التي توجد فيه الأخضر صمد وأوجد فيه نفسه أيضاً ، ثم تكو نهاية الأحداث « أو تنجماً لها » تلك هذه الأحداث لم توجد قط على طول المسرحية ، وإنما كان توقف المصير بالأخضر هو معنى قدرته على تجاوز أسوار الموت ، كمن أكثر مدى القدرة للثورة على الاستمرار . وبعبارة منه « هو الوحيد مع الموت ، ولقد سمع الرقعة والمصداق مع الحياة » كاتب بقية الشخصيات الصاعدة للذكور ، وهي في مسرحية تصوغ هذه « تأويله » خريف . منها أود بالذي لا يرى إلى الجشت إلا نقرأ : « من » الرقائق « بعضهم البعض أولئك اللذين يتبدون الكتب المدرسية وأهوات

العمل فيلصقهم للتدريج « برملا عنهم » من الشهادة . أما مصطفى ، أحد هؤلاء الذين يرفضهم طهارة فلا يرى في بلشيت شيئا جديداً على القمار الجديد الذي رأى كثيراً قبلي يسرى كثيراً ويصطاد ومن بينها جثة طهارة نفسه لأن الموت قاتلها بغيرها فلا بأس من الحياة ، ولكن يتبرح حين أو ، حياة بالأسلوب . وكانت هذه مرة الأولى التي يرد فيها ذكر « الإسلام » بالمسرحية ، ولكنهم جزمه لا يتصل من تسييرهم القوي كما يسرى . ويواصل مصطفى حديثه إلى طهارة ويؤكد بأنهم مصيرون بالتصاريح الخاصة على « الأجساد » ولم يمه لتفصيل معنى في عيونهم هذه تدفعهم إليها ، ويرى نفسه الخدم يتلذذوا بقربها « ردهمكم إلى الحياة » أحلام العبدية على حساب أولادكم القدامى يستقيم لكم . « ولكنكم ستكونون آخر المجددين إن أولادكم ، على الرغم منكم ، قد كثروا في الخارج . ثم يكن لديهم موت يسعدوا ، ومروا ما رأيتكم تنفرون مع أحلامكم المهيبة . » ويأبسط الأخضر عبر موريرج الطويل بكمكم تحيط الأمل ، يرتعش من كفاكه شديدة وهي نادرة وسط القدماء والخشبات الخوالي ، إلى أسمع شيوخه القدماء يعيش وأحترق حتى عبرته أي وقد جاءها لمأوى التي أسمع القليلة تعيش لعب وبيع السم التي بنت عروق ، وأزلق هذه العروبة معو الحجار الخور المنيقة التي يهتز قوامها ورقة ورقة وإلى اكتساح دالي لا تكن التصدى له « وهكذا طاعتك الشخصية مع الحكمة التي واجهته في حوزة السؤال والحجاب ، دورة جديده طبع « الشخصية في موقفها ، من جديد ، ولكن هل نحب أكثر برصية فلا تلتزم بالإضائة بل أنت « حالة من حالات الترجيح » شخصية في « موقف » بمعنى أن حركتها الداخلية تنطق في إطار « زاوية من زوايا الزاوية » التي نجدها بها الشخصية حالة جديدة . ولقد جلد له قناره بقصة ومارجربه وهي مصطفى « زاوية الزاوية » هذه التي جسدت حالة وجود ، بنجمة الياضه منه في أحراق الكهوف ، ومروا في مضائق القتلة صيد القصيد . لقد كنت دائماً نغددى « من المايه وللمشقة مثل الأول بل الأبد ، ولكنها أيضاً الفاجرة والمهجورة . أحياها منذ كالب تلك الابنة الملهة للثانية الأجنبية وعينها

الجزائري النهم ، أسبها حين جمعت بين حوائط الأصيل وحضرة الزمزم ،
وأحيته مثل ما أحياها حين علمت على وجهها بسلة منه بين الجلب ثارا وإفراحي
ثارة أخرى وإلفه وروى إلهابون ثارة ثالثة لا تأويه إركابك أياضك المائي يستهوي
رقص امرأة غريبة . ولكن الأنصرم يكن هو الأنصرم ، فحين حمله مارجريت
إلى صاحبه الأنصرم إلى حذر أكياب « نجمة » وقد غلتت به القلوب ، وتجاوز الفتن
عد حس مدهة فاروقى والد مارجريت برصاصة من مسدس . على أن ذلك كله
لم يكن في استطاعته أن يظهر من جوهر الصراع شيئا ، لأن الأنصرم دخل مرحلة
القديان الأخير ، عالم يكن تحه يد من هجرة لتجده وهجر نجمة له ، ولم يكن
تمة يد من أن يقتل طهار حقا ، المهيون « في نظره » ولتهدد أن تقتل الآخرين ،
والبطل الشعبي إلى قتل التاريخ

والأنصرم « الحجة الخامسة » هو الشخصية التي تلمح على الحافة بطريقة
بوت الواقع والأسطورة ، وهو يقول نجمة « إلتا جديدا » في هذه المدينة
التي لا يطقها الأجانب ، لا لظروف أبدأ على الإطلاق ، أي قانع بوسع أن
يطعن مرة أخرى ويخضعه بنويز ليربا ، وهو يعلم أناتنا لعل ، وهو صقير
في أمان مع خزيه حين أن تزهد استجاباتنا « الاحتجاجات التي تصدر من
العالم الآخر » فلا أحد يمكن أن يسمنا وليس حكا من حزم المصراع . إلتا
لم تكف عن أنه ناهي بكل طويلا هذا الشيء الذي نعيشه حكا تكلم فوق ليربا ،
أثبت المدينة أسي ، يمكن أن يكون هذه شديدة ؟ وتطلق نجمة منه يدها
المعدومة حتى لا تصبح يديه لكلام ، أنه نحن نتفضل أن لنرى له إله يده
الكلمات ليس كالتأ والمعا محضا ولا كالتأ نراه محضا لأنه من محبه كانه هو
والواقع « بينه وبين أبرز الوجه الذي لأرضي اتصال المفترجة لكل طائر ، ولكنه
من كاسية أخرى كانه هو « الأسطورة » يعنيها حين توجد مع الأصنام في
على لا يترقب من نجمة التي إلى عالم الأحياء أن يستيقظ من أيقاظهم
فوجهة التحدث الأضخم إلى جيلة أخرى ، ولعلها تكون الأخيرة . لم يعد الأنصرم
هنا هو المتأمل الجزائري المعتصر إلى إحدى الزوايا ملصقة من زقاق يعبر شارع

فلما كلفا بحي القصة ، ورقا موقد أصبح لهما شجرة البرتقال التي استند عليها
 فاقربا من البائع وحررت النار فذهبت الشجرة التي تبار ، يا كساح يا ثي ! لا يذوق ،
 وهي الشجرة التي عسقتها ابنه علي ، ابن حبيبه في نفس الوقت ، وزاح يمشي
 أبوه يقصف ثم يرتقل من فوق أغصانها ، يحي أيضا الأعمام التي صلب
 منها بولته ويرج يصوف منها وأبلا من ليرتقل في حبه خضرة ومسالمة المسرح
 بيما يندم صوت الكورس من بعيد : أيها الميادين من حزب الشعب
 لا تذكروا عنا بكم ! من ذوي الخرافة غابتها إذ تعيد الدرو من جديد وسم
 ومام الرمز الشغيف في الواقع يحي بعيد صياحه من جلود دية مركب ، أكثر
 فقيدا من الواقع ونظرته ، كما يمشي من حلق الخرافة والبال بين الأعصر وطبيعة

• الأعمام : ركضوا على ظهري

أرقم بالتعب مختلفا بك

وأعبرك بسم مخطط

مفعلا بسمايت الخطر

ركضوا على ظهري

أقيم بالتعب مختلفا بك

أيها الرقيقة التي لا يمكن لتدبيرها ،

أيها الأرض التي أوجعها لسمها الباسي وأد التي على الأرض حيرة

لحمة : أنا التي وأنت والجنل يفتعلك

الأنفوس : ولكنني سأخرج من صريعة الخلال

وأي ليري بعد ذلك ،

أي حبيبه كذبة تهطيك

وسيمى

عز بك

الغمرى I •

وأيضا هذا ليس مساحة من المكان ولا مساحة من الزمان ، وإنما هو الشيء

وجد الفصل الذى يتجاوز سقراط بالحداثة الأرسية كما نلاحظ من قوله مصطلحاً لـ « عند الحقيقة وليس علم أنه يجب أن نعلمهم » وقد استعملنا أن نجرى أمثالاً القيان، ولقد بالغنا في ذلك ولم نجد لهم شيئاً لم يعطوا يقسم بالثقل والفرجة ولم ينهم شيئاً أن بهلك نحن بدلاً منهم لأن قيرنا سوفه بعضهم لم يبدأ مساقطين مثل الكجاب وتأثير حوايتا شغل كجف يكتهم الحياة بسولنا ٢ » وهذا القيد الذى يبدو في ظاهره متناقضاً أحد المتناقضات هو أن باطنه يبلغ أدنى الاستاذ في حروف الكلمات من اللان للكان وتبعات الزمان وتبعات بها جبالا من تلك الحداثة الأرسية التي تمسكها بحرف من أدنى الواقع المرفى المفسوس : ونرى الكلمة بحسبها للبين المجرى أقول إننا لم نجدنا للكلمات من هذه الالتفات والحيات هو أن نخرج من مدارات الأرض لا نستطيع أن نضع كلمة يد بنا على سحر هذا التناقض الظاهرى : وأسمى خربة الاستاذ التي حصل إلى هذه الطريقة الأدبية من الثقة والوضوح : حين ينسج المتأخرون بالتيال والادغال ويهدى في مقابل المسامح والديارات : وجب أن تكشف ظهورهم للعدو بأشياء تلو وجع وسائل الانتقاء تارة أخرى ومع ذلك فلا جدوى : في يطرئ المستعمر : بل إن غياب المتأخرين بالموت هو الذى يفعل ضده في الغالب إذ يشاققون كالدبابه قد حسب الحق الضائع قوائمه شجاعة مضاعفة إلى حد الاستعداد - في وجد عاصبيه وحينهم اللذان إذله موقفهم المتعلق للصديق أمام أنفسهم وسناً : كجف يكتهم الحياة بسولنا ٢ : إذا كان موتنا نجرى الطوبى لمداناً عملهم الشامل الكيدى ؟

على أن شخصية الأخصر متبذرة حتماً من المرفق الذى يجد فيه وأوجد نفسه فيه : ولكنه غير متفعل مطلقاً من هذا المرافق لقد أمددوا إلى السنين حادهم فيه عجزاً بنقض : لم تنام حراسه في الرأفة به حتى نال منه الضيق الوحشى أحر ما يتلكه بحر : قد حقله وخرج من جهنم أكثر حديلاً : بل بل هتاف الموت شيء مختلف عن هتاف الضيق : بل لعل هتاف الموت هو هتاف القلب الشوق الذى كارب الخوف من النقص أما هتاف التمدد

فهو هادي العقل الشايف الذي كارب الصمصم ولقد شابهك بجمع قلبه
ومقله في ثوبه هادر بلاحق الكلباب قبل أن تنطق السلوة - قيل أن يأق
عليه هجران لراق - حسى وهشلى - وهجران الأوبة - نيسة ومار جربا -
وقيل أن يأق عليها أعمراً خضير مهاد شى الطمة الثالثة - كرب الأخضر هذه
الكلمة التي منعمل فيها من الخلف ويتصل به اتصالاً وانصالاً ليس له
من آخر سوى ما تركه الكلمات من زبهاء لا يربط

« إن شعوري بزجاد باظم لشامل

الآن بلاد أصبحت ألى كلمة

ون الآن من الدمة

إلى أرى بلدى - وأرى أنه فقير

أرى أنه منى به برصك هربت رموسهم

وهؤلاء الرجال أراهم واحداً واحداً في رأسى -

لأنهم لم يلدوا - والقلب يتفحصا لفسر وأهم »

ذلك من ينظر إلى اجتماع الأخصر في عزلة كاملة من الخلف محيد
به - ولكن الواضح هو هذه الوحدة الصلبة والعالم من سوطا هي التي تنو
عها صفة أناس الخلق - إذ هي وحدة الفهر لا وحدة الاختبار - يسب وسنة
مقدورة في لوح مكشوف ولكنها وحدة الاضطراب التي تمنعها روح الامهاد عند
اليدل للشمس كجوه لا يجرأ عن كماله كيقظ مداومة - وهو البطل الذي تنادي به
أمة أم الأخصر وأم كل تاجر - تتلخص اسمه الذي يزفاد في أختائها فقلا
حي لأنها فقلت ثلاثة فصل من أربعة « لكني تنجب وحك هارياً - ما أد
شب من طوقه حتى وصل إلى فرنسا - فكنتها تعلم أنه عاد - إنه لا يقوم بزيارتك
أبداً - ويحرص من أن يجب في الشارع مثل قاطع طريق »

إن « الشخصية في موقف » هي عماد التجلين المسمى الخلاق في مسرحية
كاتب بأسره الأذى - وهي من فلسفة أخرى مسرحية نادرة لم تستر على كدهمها
إلا في ثلاثة من مجارب ومحاولات تفارح بين الأنف من وريعت والمعلماء

المسرح بطامير . ولكن في جميع الأحوال تتناول النظرية البريختية بالخطأ والتعديلات والإضافة كالاتتماد على «مدونة والأخيرة الشعبية» وتحويل زاوية الرقعة ليطال إلى «موانع يلدوم» وإسلاف «الأسلوب» «حياتاً» سكان الآلهة . ولكن مسرحية كاشيه ياسين في نهاية الأمر تحتفظ من مسرح بريخت بالمعنى بجمهوره الأعمق البعدياً: شعبية .

وعلى البطون التي لا تستخرج بمسألة النسبة للكتاب وراء هو يقع فيها ما يسميه بريخت «حالة العالم» ، إنه بمثابة أخرى يطرح فيها شواً يقر - عن البلاطة المسرحية ، هو مقص «اليسى» عادة بإعانة النسبة . وهي أيضاً البطون التي تحرك الشخصية وسط مناقشات متصارعة آتياً ، فهي إما لم تكن له ساحة تطور ، كى «في مواضع الأحداث» خارجية ، إلا أن غاية التعبير من الدنيل حيث لا يوجد كائن إنساني يقول بريخت - يستلزم أن يكون بعيداً عن كل خطأ فاعتراف الفارسية لا تكلم عن الفخر «وتلك الشخصية الداخلي يتبدل بالعالى» وما يسمى بالآلة مستمرة مجرد أمطورة . إن وظيفة المسرح البريختي كما يستلزم بريخت هي تقييم مظهر غير رضى لأن عمله للإنسان يخدم على ما تعرفنا تسميته بالإنسان الكامل «مطابقة» مع نتائج التي بطريقة ليعمل على خلق موقف ذات منزى عام وسمح للإنسان أن يخلق حضوره كل أصل ، نالسان مجرد أن يعبر عن نفسه «الافتقار» الفارسية - المسرح الطبيعي - تنوير والبيئة لتتوخ ولكن الإتقان نفسه لا يتغير ورغم ذلك - وبالمقارنة الصعبة نجد المخرج في المسرح الدراما المسرح القديم في نظر بريخت ، أنه المسرح البريختي ، يقول : نعم ، ذلك ما أحياه أنا أيضاً . هكذا أنا هدف شهيد طبعي عام - وسيكون دائم من جهة النمو إن ألم على فكائيه يهزى لأنه جاس مخرج له إنه ليس عظيم لا يوجد ما يعيدني بناء على أنكى مع من يبنى وأصحت مع من يصحك . لذلك كان المسرح بالمعنى على النقيض من هذه المقارنة الصعبة ، ليس البرية لإظهاره بناءً عليها جاداً تشكل الإنسان وفق طبيعتها فحسب ، وليس الإنسان كائنًا خاطئاً غير قابل

الكبر والتعير مهمتا ثقافت البيت في أنواع نظريته ورواج الوجد . وإنك يهي المسرح الملصقي هذه العلاقة الطبيعية بواسطة مادة عام يوحسب بالتهديد أو التفریب ، ويعرب لنا مثلاً لظروب فيقول « يستحق للبعد حين يسأل اليحسن هل نظرت من قبل إلى ساعتك ؟ إن من يسألني هذا السؤال يعرف غالباً أنني أنظر إليه ساعة مرات لكنه بذلك عفا متبرح من النظر التي اعتدت أن ألقبها من ساعتي ، بهذه النظرة التي لم تعد تخبرني بأمره » من هنا كان المرء في المسرح الملصقي يتبدل للحركة في المسرح الدرامي ، وأصبح للتفريق ولياً يوثق كعاملته الدائمة وبرغم من اتصاف الفروقات بدلاً من أن يدخل المتفرج ضمن الحركة ويستغف ناهله النجاسة ويعطيه الفرصة للإملاق مدحمة ، فهو هنا حارث في معنى ما يجد متفرج على المسرح الملصقي بتعدد مكانه أتم شيء ما إنه لا يزال مرة يصنع « مطيحاً » حقيقياً ، ولا يتحجب بالاندماج المسرحي إلى جزء لا يتصل عن الخيم المثل أسامة على تشبه المسرح إنه في المسرح الدرامي بشرك في الأحداث وفي المسرح الملصقي يتخذ مكانه أهميه . وإغزو الدرامي في المسرح التمازجي هو التهمة الشجرة وتلك المبرهنة كما في والإيهام ، وهو في المسرح الملصقي « رقياً للملم » وسناقطة والمظاهر تندرج إلى مستوى الموصي ويصير المسرح البيومورفي الإنسان على فرض أنه مدروك ، والمسرح الملصقي لا يستخدم آلام التصوير لكن الإنسان لديه موضوع بحث ويحتج بهجاءه ، حجة لا أحد لفظيات الثانية كما هو الحال في المسرح البيومورفي إن الإنسان في المسرح الملصقي كذلك كائن اجتماعي متعدد الشكر على الفرض منه في المسرح المعدي بحث فيفكر يحمده الكائن ، والمسرح الدرامي يصيب اهتمامه على سطر العنفة ، وكل مشهد يهدف للتألي في عو عضوي وتبع في تخط وأسد وتطير مستمر ، بين المسرح الملصقي يصيب اهتمامه على النتائج وكل مشهد قائم بذاته ويعتزم كاتبه بهديه مونتاج كاملة في تابع مسرح وفنراب ولتخيراً للمسرح التقديسي « شجرة » أما المسرح الملصقي « فصل » وبن أب ندمي دور الحق في الشعور ولا أن ندس بالمطرفة من القتل إلى خير ذلك من علامات تاركة

بيت المسرحيين أشخاصاً في جنون حكم الياء النقاد سمحي شفيق في إحدى
تواضعه الرائدة هي بريخت . وكذلك ما يستطيع فلسفه من فروع أوروبا بريخت
للبه ينجاراً ينفذ به في « الأورجانون القصير » و « سمجكارف »

حينئذ فكر الدول تأكيداً على أن كاتيبينين في هذه المفرد قد حافظ على
جوهر المسرح بالحي ، حافظ على في تطبيق خلاق موضوعات شعرت على
في بريخت يوه في الفاحشه والاستثناء « و » حيل في القيل « و » الإنسان
الطيب « ولكنها استكت عند كاتب يلعب بها ثراً جديداً هو فضيه بطرا مع
الاستمرار الفرنسي التي تختلف بلا يرب من قضية الحرب والاستمرار
والاشراكية كما عرفها بريخت بين الحرب ، وكما عالجها بين الحرب القامية
القائمة . وكذلك ما يرد في إحدى فكر في « عند كاتب يلمح مختلف أمد
الاعتلاول من هذا القرب بالنسبة بريخت

في التراث الشعبي العربي مثلهم كاتب يلمح شخصيه « جمع » في
مسرحيه الخاليه « مسروق الذكاء » . يهي كوميديا لامتد مطلقاً على التراث
الفرنسي في المولات قسوة التي بلغت قمها عند كاتب عظيم كوينر ،
وهو كاتب يحظى بشعبه كبيرة عند الجمهور الذي يرى الملهمة بالفرنسية حتى
وقت قريب ، بل لقد أثر تأثيراً واعباً في رواد المسرح بطرائق في أمثال
« دسيد قنطين » « د » محي الدين الراشدي « ولكن كاتب يلمح الذي
تمثل التراث الفرنسي جهلاً لدوجي في يقصد ميكر أن برائه القوي الخاص يستطيع
أن يعمد بزاد ويحي لا ينفذ لو أنه آكد على تطويره بما يشق مع روح المعصر
عكلاً ومضموناً . وكوميديا « مسروق الذكاء » محاولة ناجحة في هذا السيل
أفد في تطوير التلقظ ، وعدم بين الأصالة والحالية . شخصية « مساهية ختان »
حسنة في لسانها انما رجة من شخصية جيد الشعبية ، كعمد إلى استخدام
أماليب جيد المرحلة فولكوريلاً من سخرية لادحه سمجي ، لفرقة اليربية
في لسان إلى فوجيه عند السخرية كمود الأقوياء « من البشر المستكبرين ذوي
السلطة من الضلأ » مساهية ختان يبدأ « مساعره » مثلاً يحاكره مع الكوريس

وزيد بن أبي أسير على فرجيد كلمة « سلام » أكثر من مرة بحجة في سعادته
 ليقتل بيده جماعة خيلاً جديداً معه إلى صنع رئيس الكورس وحين
 خرجوا إلى القاهي « غل » صحابة فتان يشهد القاهي سمع بين
 القاهي منه لورجه السلام إلى القاهي أكثر من مرة ، « نبيه » يشير منسبة على
 بضلع القاضي وواله منه وهور ولا يكون من صحابة فتان إلا أن يكتب
 حدث للقاهي خلافاً من نفسه ، ثم يخلع مع الكورس في حرار أكثر حول
 كلمة « إن شاه الله » إلى لا قبل « ضريح » في صوة الاستعمال من كلمة
 « سلام » . ولكن السخرية من بعض المادامه التحية وتقليدها ليست من
 القاهي إلى دور حوله كويديا « مصحوق الاكاه » « ولما السلطان ونفى
 والجماء هم ذلك المصور للعز يسميه كتيب باسمي كمتاريفتي الفاضل الأجنبي
 من ورائه « فكان لابد أن يناهض الاستمرار أن يكافح عكسه للجهل في وقت
 واحد . وذلك هي القيمة التي يكتمها « صحابه فتان » وفي انفس بياب
 بينا الشعبية « فهو يمسد مفاويز الشعب المراهي لا يحكم ، أطلق غل في
 السلطان وحقك غل غل في ناهي ، وحقك الذين غل في القاهي . ومن بعد
 « الألهيب السحرية » يخلع صحابة فتان إلى حارة الصرخ مع هؤلاء الأقطاب
 في لالة الذين موقد ابدال معه جد لغت في الأجانب . هكذا يرمي صحابه
 حذو سادة السلطان بأن سبارة يتدفق على دمنكة دجياً بدلاً من السلام
 يغوتين عليه الفرحة باللامح سحرية مضادة . وكثرة متحدثهم في أدلة القاهي
 حين يوم السلطان بأن لديه مسجوداً أكيد للقاهي في التبع ، في يرمي من
 سر صله كاتريون ومع فاحم الإشباع بالذكاه . ويستحق السلطان و كرس
 الراس « فيقول حرسية » أحسن بغيره غريب . يبدو أن هذا المصور هو حق .
 أسير منصور غريب وبما كان هو الذكاء « . ويستضيف سعادة السلطان
 في بيت حيث برأوه ووجهه عن نفسه يبي يكون « القاسوف القاهي » قد أشاء
 حده و تعبه غلامه وخلق معه وأى به مطبوخاً أهم السلطان لدى لا يشتر يسى .
 إلا عندما يرمي بنفروج فلا يوجد حله . ويخلع القاهي في صراح محقق
 أمر ختارية

مع سحابة دخان حين يصوم على الإيقاع به عند سبة شهر رمضان فهو كل ربه
 مهمة إلهاته بداية الصيام ونهايته إذ لابد أنه سيختلج الحساب و يرتكب
 حقوة فتثير الشعب عليه و يفسر سحابة دخان وهاء ويطالبه من روجه أن
 تذكره بوضع حصوة صباح كل يوم حتى إذا اكتمل عدد الحصى جاء الريد
 غير أن حادثة رميته تهب فاته يوم ابتلا فرعاء بأصغى وفضل أسيرة
 وحينما يتور الشعب ويأتى إليه رداً فلا من يوم الريد يسألهم هو يسوره ما إذا
 كانوا بصيرون مسبقوله لم فأجبتوا فقهه واجدة « لا » فقال « إذ كنتم بكم
 من أيجول هذا القدر فإذا أستطيع أن أفعل لكم . . . استصبروا حتماً وفي الغد
 حرج حينهم نفس السؤل فأجابوا « نعم » فقال « إذن فمأذو بكنم » أتم
 لا تحتاجون إلى كلامي . استصبروا حتماً وفي الغد يستألف حبه قول بعضهم
 « لا » ولبعض الآخر « نعم » في وقت واحد ولكنه يكتمل الخيلة قالوا
 يعفكم يعلم والأكثر بجهنم . إذ في ليسر لمأذون من يجهلون . فلا يبقى أمام
 سحابة دخان سوى رجال تلك . فيقرء ويوجه فرفوح وهو السقاء (وهو يس
 أنظم على وهو أدنى) . يا أيها سألنى إذا لقم حب إليك في المزارع « أليس
 لم أجدك في السجن » ويطلب من فقه مائة قطعة ذهبية خالصة الشديدة لأنها
 وحى يشره من أن الله هو إلهه حقاً . وكالسلطان والحقى اللذين أرادوا الإيقاع
 به من قبل . يحاول أحد التجار ولد سبع وعامه . . . أن يوقع يد يمسك حبه
 من حل سبع فتمون قطعة ذهبية . فلهن كرس سحابة دخان ؟ كذا . بل
 ومحب إلى السلطان مع التاجر الفنى طالب من فقهه وإل جعله أخضع إلى الأعداء
 بأنها حائه قطعة . تلك التي أخذها « القياص » ويضعه على وجهه ويخرج
 فما كان من « سحابة دخان » إلا أن صفح السلطان قالوا « حبي يعود عذبي
 رد له هذه القطعة بكل حدالة »

عن أن السلطان قد لمس بما لمسحق الذكاء من مقبول سريع وسام
 فأراد أن يوقع بالقيسوف التقي زبناً لا يخرج منه تعينه مرياً للأمر من
 لا تريد شعيت بين المصهور فيهدد السلطة في حرثها حتى إشاره من المؤلف

إلى محاولة السطحات غير البطينية أن و تحتوي « أصحاب الأفكار الثورية بطلان
والمال حتى يقدروا ثورتهم على مساعد الفولية والإغواء - ولكنك فجأة ترى
أشكال عالية تتسع وويبدأ رويداً تثير فيها حدوداً متحاب هذه على الشاشة ،
أما على شاشة المسرح ترى الصورة يتقل ويضعف تدريجياً على شراع على (ابن
سجدة والأعطس) ، صورة واحدة يتغير يتقلع تدريجياً من إطار الكوبدير اللحد ،
بل إطار التراجيديا الأسطورية ، هذا هوذا « على » وقد هرام في الصحراء يتقدم
مفرواً ، وطيف القباب لا يكف عن مطاردته « مثل ساعة الاختصاصه وفقرتبه
وسد ذلك الحين ويحدث هوانه « أترضى وأتجاهل بعد الطائر من الظلام والظلام
من الطائر ولقد دوت دعوى بطنه « ، فيقررتيس الكورس أنه ليس لدى
الصحب ما يواحد به « عفا » وذلك حوله لفر على « مضطرباً من ثوبه متبرحاً
لاعتاد جري » ويتبدل لفراد الكورس مع زعيمهم هذا الحوار
« الكورس » و إنه يسلو تلك الحديث « صديق القلج بطلان يعيش
بغير أصدقائه

رئيس الكورس : « أولاجي » فالتتجاريه سنة ، ويردده الحروب من السانية
الكورس : « لابد من سبب لكي يغير الصيد هكذا في الصحراء »

ويحدث على أنه يفسر الأسطورة أثار الواقع لتكريم فيجب « الأساطير
نبدأ من أنه حياً تحمل السحاب الأعيرة للقبيلة « فإن على البحر النيل القوي
أن يتخلى من مكانه لطائر « لم توافر له لكنه أمر على الأهمية « ملوحده
تشم إنه طائر صعب نداس « ويغير رئيس الكورس في شجرة ويطلب على
الوجه إليه « هناك شخص مدعى للمعشيش وفيلوسوف كشي إنه يبحث عنك
إنه يتنقل « ويعاينان وقبل أن يبدأ معارزه وفراق في عطفه ذنبه الأول
لمن يطليه السلطان في تلك صبيحة عليها حذوق مسجدة « لأحد المشتريين في
مؤامرة على الدولة « وسعدو حبيب من الاقارب منها ، ولكنه لا يكتف بجاري
سنى يقبل عليها في بهم « وهكذا نرى صفاة هناك حزين يعود أنه « من
هؤلاء التلاميذ القبي لا يتنقل في نهاية الدرس « وسيتق كدندل المشهود الأخير

شجرزاد تملأه قنبرة ، وقبة من الكرستال تحلى قصر الأمير ، ورئيس الكورس
 يلقى نظراته - فحدها على فطيرته القادم من الصبحرة والآدمى على من يظن
 قنبرة بنائى من كل مظهر ، ثم يساهب ، من منتهى السعيد ، وأبوهما الشئ ،
 حتى انظم سلة لتبادل ، فيجبهه أفراد الكورس ، حتى يدنو صندل ساحره ،
 ومدا حوار بين "على" والأمير ينشئ بأذ بحلم على ، معج قنبرة الكرستال
 وربيات رئيس الكورس مع أم ، ده حبه الكادس

* رئيس الكورس : (فى الظلام) لمبراً قد سطعوا حارس الإسلام

الكورس : : أنعموا قد أصبحوا أحرار ،

رئيس الكورس : : إنهم يعرضون فى القاعة

الكورس : : يخلص لغير

رئيس الكورس : : لقد أدى المنهز وساته .

ويروى الكورس بالأحداث الكبيرة التى على يدهم الأحداث ، لكن يلمس الشعب
 أن يسير إلى الناحية ، والنية الزجاجة بعتت ، والمسلطان جزى وهم مستحق
 على حربه ، ويقرب بيده ثلاثة شبان من بينهم على "يعودون" إنهم أصحاب الأمير
 وإنه يسى مبدأ من هذا : يظهر على القو مرضيات يصبان قنبرة بين أفراد من
 جيش التحرير يحرسون كل المنادى ، ويذهل السلطان منكراً أن يكون هذا ابنه
 ولكن هاتوا يشرح الكورس حبه ، أنا متأسفة من متأسفة أنت الذى أريدت
 خرب قاضيت الأمير لكن بحبه من دماكمهم ولكن يصطرك أن تتأذى
 مع جيش التحرير الذى كله مصدا على سحرة ذو عين آفة حاهد على
 تكلم حركت فقد مات الأمير وأب السب : + ويبنى السلطان
 : أنا السب : أنا السب : " ويستكمل على " فسيره لا حبه فقد هاجم
 دماكم كالجواد على مناطق جيش التحرير الذين م وشجروا حبه الأصمى حبه
 هوبوا فى هجوم : " كما ينظر دعوت حبه ظهر أنا الطاب : " فى الهجوم الثانى
 كان قد يتم على صند الأمير وقسم جناحيه كأنها يريد أن يتم هو أبداً ، وهنا
 تعاد حترجة الأمير وحجوم الطاب على الحاشه يقول الكورس وسط الظلام

يقع بإعطاء إشارات. وقد شهد الأديب في مسرحه الدراما، ويصغر الديكور على أقل ما يلزم - شجران وجانب جداري كبير حجرياً - وشجرة أخرى بطولية ونبهة سميكة - ثم ملعب الظل والشمس. إن هذا كله دوراً رئيسياً لأفكاره الفنية والفنانية ولا في التركيز على وجهه والتعرف من كثرة وزناً في إحصاء جود المرأة - على ما شاهد بحيث تبدو الشاذة التي يظهر عليها العذاب أداة طبيعية متكاملة للصور والظل وليس من - المسرح السحري - في شيء، إن لقاء الواقع بالأسطورة في هذا، آخره في التلاقي يكاد يكون لقاء فكرياً - فالتأنيب ليس نهاية كجذبة تقاسمها وإنما جاءت حمزة وصل بين الواقع والأسطورة - بين عصره اليانعة والمسمى بالمجازة السحرية - ويدكر مبحث عن طريقة الأداء في المسرح المسمى أنه يعتمد في الأساس على الفعل قبل الملاحظة وعلى التفرغ قبل المشاهدة الحقيقية. ونحن نلاحظ بالمرصاد أن دور الكوميدي في مسرح كاتب ياسين يختلف في الكثير من دوره في المسرح لإعزق وتقرب من الكثير من المسرح الديني، إنه يقرم - هنا - بسور - العازب الشعوري - بين المخرج والممثل، وهو الممثل الذي يحور بيته وبين الاندماج - وكذلك الممثل الذي كانت في الأوبرا الدرامية - تعلم - التميز أمسا في الأوبرا، المصنعة - نوصيه - فقط - وكاتب «تقوى» التي فأصبحت «تقوى» لفظاً - وكالت - تصويرية - فأصبحت «تقوى» وتخذ سلفاً إلى غير ذلك من خصائص تعرفنا عليها في العرض المسمى عند يريخا - كما أوضحت الدكتور لورين البرون في دراسة له بعد العزبان - وقد تعرفنا عليها في مسرح كاتب ياسين كأوضح ما تكبر في نهاية القصيدة

ولمّا - الأسلاف يتصورون خفياً - حيث تنهى - الجثة الموصلة - على وجه القريب - وتصبح الملهة الشخصية الساحرة وسعياً بينها - يحصل في تضاعفها أحداث - الجثة الموصلة - يقوم بمصيرها فيما شبه الممثل في «الأسلاف» - ومن أذكر الأحداث لأفصح بها المصير الخارجي للزمان والمكان - ولقد استهدف ذلك المناخ المسمى الذي أجبنا لنا بطلاً خيالياً ميباً هو «الأعصر» من صلب الأرض إلى دور بالثورة - وهي صلب التاريخ الذي

التجيد، المرأة المتوحشة، وحيداً معاً ومن ضلالتها - يولد، المتعاقب، طائر الحوت ورسول الأسلاف - ذلك هو الثور الذي ينور من حواء الأحداث الجديدة منذ أن يهرب حسن وصعقني من أصوات السجى التي دخلته حطراب القرات من قبل أن أتذكر في برابرة القديسات القوسيين فليستندرسا - طهار - كائن الأسير والإقطاعي - لوزا ترى بالحمد على سبحة الأجانب - ثم يصرجه مصطفي برصاصة حتى يمتد دم الأخضر بعد أن يعرفه من على وأدى نظرة المتوحشة الذي يعيش فيه - كجثة - شرباً بعد أن مات الأخضر - وحيدة مع المتعاقب، الذي تلبس روجه - ولعل قد كرهته - بلفظة المتعاقبة - (هـ سلى - على - بن الأخضر) شجرة البرقان المرحة وأخذ يقطع من ثماره فيصيرها في دابة على السهول وأمه تتحدو من هذا البرقان المر - أو تلك كرهته هذه المتعاقبة وهناك على فائدة الأسلاف م - يومية لا تترك - عند شجرة البرقان دابة النسي - مرة - على حوز مع الكوربي تطرد بنا الدور الذي يلمح المتعاقب - حبيبة يحوم على عظام الموتى تكون قرية - وحيدة نوباد عظام الموتى، نوباد الكساحية - ويعد المتعاقب بنور - قد - الذي يلعبه معاً - رهرة وجماد لا تدرك - التاد - حينئذ - إلى استيعظ منها - وكل ما يعضي لباله في أحلام الأنعم - وبصورة عامة يمتد المتعاقب بأنه طائر حوت ورسول الأسلاف - وبصورة عامة كذلك تمرر ميممة أنه الأخضر وقد عاد من وطن الأموات رسولا من أبلد القديم فلبوب يصير الأسلاف على ساحة النضال والنار للأجساد من الآباء الذين استمدوا بعد ويا عياي الدم والماء - والملاحقة بين المتعاقب والمرأة المتوحشة هي نفس العلاقة بين الأخضر وطبيعه حتى يقول المتعاقب يا غربة الزمان - مهم حوتيت أن أظير فائن ظلي مازال موقفاً في دم مرأة المتوحشة، ويشير بأى مثوان - كى - لوم أنتلى في حياقي - وليس لتمرر الذي نلني المرأة بنوسية إلا ذلك الدور الذي كان يهيم على الأخضر أن يسه لولا أن شاء كاتب ياضين أنه يتحول به من بطل تقليدي إلى بطل شعبي يوزج الأسطورة بالمأساة في مركبة واحد آتيا به كاهن ميممة - أهدتنا ساحة ميممة شاني شأن التجيد الذي يهرور بعد

أن صفة اليهو - مع مشتقها الفريزية القديمة - وأرضنا وقد عادت إلى الطهرانة. فإن حبيتي القديمة ستبقى في كل أرجاء البلاد - ويلفظ كورس القديسات هذه التسمية المتأصلة ليرتد ويضع - حليكم لأن كورس على استطلاع طريقنا بين النجوم - في أحواله الخفية سيما يكتمل ألوان الصيف المحمر - وأخيراً - كما يقولون - تلك جملة القابة بالخصاء الكاذب في التار - ولنسمع إلى صوم يهيس من الحزن والهمس - لأنها الحروب -

ويؤدى حسن مصطلح الفناع من بوليك - ويدكر مصطلح أن البعض من لا يكتفون من الشربة يقولون إنه حبيب تتهت - ولكن حسن يؤكد أن القديس يعرف إلى سرأ بل جده من قتيبي - وما - ويتأوراد بكلف ثباتاً - فليلاً ومن مصطلح - في هذه الصحراء حيث لا علك شيئاً ولا يجهلنا شيء - حيث لا تصالح أمانيها قاتلاً إذ لاغر من الأشياء في أرض مبهلة مكشوفة ومن أن يوجه يهيس جرياً أكثر - في صبح النهار - في هذه الصحراء حيث ظهر لنا لاني - هذه الصحراء التي لم تحفظ آثار آية اميرالوية - لا نستطيع أية دولة أن تفرحنا أو أن تفسدنا - إن من حالي - فصعنا به للقمس من قنابل ساحة الظهيرة لا يهين هجوم اليهودي - والاختيار تقول إن بعض اليهود شاهدوا عند الحدود القريبة امرأة في عداد أسود في صحبة لغريات كن يمين خلافة - ويسرع حسن ومصطلح ما حدث للتأقدي عهد القادر في وقع حريسة السيادة وصل للحد على الحدود - ويسرع الاثنان في طريقهما حتى يصلوا متطرف مكان - وفي صبح الظلام يتقل حسن يفتني اذفاق القاذلة ويسرع من وجهيهما تصبح حبة السحاب يشر من جنتيهما فيهمم لأخضر - الأخضر - التفتل - التفتل لا يريد أن أتبع تحت سيطرة السلطان الذي شاد حده - جديلاً - ثم - تذكر عهد القادر وكريم عذاته في العام السابع عشر من أهرام كفاحه - السلطان الذي آثار انتصاراته عيرله - ثم - السلطان لسان الذي يرسل اليرم خاتمة كلاله في أعقابها - أنه يستغل حادثة كذا يستغل الحروب فساد في قرن صبراً كما تظهر تروا به - هذا حد أن سلم القرملة أصبح يلفد الخمسة - ثم وصلاً

والخسنة قلبي سبب في أمرهم ، نعم أتذكر الأخصير ؟ » وهو مدأ يد كزابه
الأخصير ، يتلب واحد يحتم عليه ، بعد انقراضه بجمدة الاختيار
الخالل كجدهم للموت والآخر للحياة ، أسدهم لصفاب والآثر لنجدهم ، ويتبادله
السديفان ، نظرة صباقة « لكلهما يلفنان بعضهما أنه لا يهد من أن يموت أحدهما
ويستلحاق الآخر ، وفيه واحد غموت حسن ولا يجد الكورس أنقض من
تشبه كل حرب بحرب اليونان في أجل حيلاته حتى لتصبح لحرب هي
أثر ب طريق بين حسب وأخوف ، ويرتلك الكورس ثياب الأسلاف فيصبح
لأصناف أن يأخذوا أم حكم في حركت الموت وينشقوا بأصنوف الأسلاف
الذي لا يهد ، ولدى أوشك أنه ينقص على الزمان والمكان ، وبوجه رئيسة الكورس
أنظاراً إلى مصطنع حيث لا يستطيع أن ينظر بحسب المراد التي يحجب ولا يستطيع
أن يدخل فيها ولا يستطيع أن يخلصها أو ينقلها من العقاب ولا أن يحمي من
عاجز « ولا يهدر الفشل وهو يترك في صوت أمهات بالأساة » أتد ، أ
التحفة ، إلى ذلك حد القدر القليل من « ما نطقه » هو بفرقة الوصيدة التي
أرى موصياً بها ، ويقبل صوب شهمة الكورس كالصبي اليمع والموجع في
أن : قولاً لتتابع في كل فتح من شجاعته فلهذا التي لا تظهر حذافها
٧ ينتهي » ، وهذا يقول كاتب يامير تحتل الأمطاره مكاناً غصنارة
بالنسبة لتاريخ ، فهنا جوهرى حل غلبة الأساة حيث تظهر الأسطورة أكثر
صديقاً وأخيراً وضوحاً من تاريخ ، هذا يشكل انتقاء الكلمة القديمة وانتظام
الشعر في السردية على مسرح ، حين يشرع مع الكورس أن لهمة له
أهم قرينة تحفلت قليلاً من فوعد انقراضها ولكنها كن تقدم بأية حال
والكورس يتبه إلى أن أكثر من سوان كاسر في النظرة ، هو يتكلم مقدس
« لقد ربهت حب الرجال الذين كانوا يمدونك على جناحيهم أثناء القتال والذين
لي تقدم أيديهم على لهاضك من مفرطك » ، والصفاب بخط تافهة الانتظام
وتتوسل رئيسة الكورس إلى ذيلاتها أن يهدر ، بل لاجم لشمار الرعب مع
التمسح له يد الرجل المفتح ثم معاودة الطائر بحلوله وتنازع المعركة في مهاده
نظر « قد شك الرجل المفتح حتى وجهه » وتوالي أصداء الحرب بما يصل

ألفانها من صوته المرصص القادم تحت جثث الظلام ، وإليانود يسبحون بإسهم على ألواء الكورس ، مصطفى ينحسب حرقه من وقت لوقت بصرة وتلميح كدعه بالدم . كمنو ألواء المبرحة على يركلها حدود ليلاً كدوا من أنها غارقت الحياة ، ولا يحس مصطفى جثتها لأنه نهاري فالحق الرشد ، ويظهر الضباب من جديد تاركاً الجثث في ظلام تام ، ولكن الكورس يوجد « كلاً » ، لن يموت لأنه من أولئك الذين يشعرون بالحي ستياف سيالهم في المسح أو قد مستحق اغتديب ، « لأنها ليست المرة الأولى » ثم يفتح الإسراة للحميرة بهذا الوجد القادر « كلاً » ثم يحس الوقت لأن يموت ، ليس هذه المرة ، « لقد ماتت ، رأت المرحلة ولكن الحريق انطفئت شمسيتها » وغروب في ساحة غليظة ، وتوس بالية الكورس على هذا ، الختام الإحاطة يفرق بين الاستلحاح والقبول ويبدو أن ترسل إلى حل وموز رسائلهم ولأن إيديه أخلطهم ولأن أن تصبها حلمهم وأن يسهر على رؤاهم لم يعد في روح الأشباح أن ترفع جبينها من جديد ، « ذلك أن الأسلاف وأصول » كك يكرر الكورس للمرة الأخيرة

ولعلنا نلاحظ من البطلنة الأولى أن هذا يفرقه الأسهم من المرحلة كتاب ياسون أنه يركز على استخدام الكورس لتتعداها « شاملاً » إلى جبال التمبر ، فهو ليس مجرد جنكوز صغير بين الأحداث ومخرج جودا متاضاً تعاقباً ، بل هو أساساً يجمع بين الرواية التقليدية في الملاحم التنبؤية بأسلوب آخرى يخلق على يد يودو فوق لعبة المسرح بأية من المؤلف أو من الجمهور أو من القصر ليهول كما هو الحال في المسرح الروماني ، ولكن « لأنه يمتصه عبدة أدوار كدور الأبطال أو دور المتابعين أو دور الحشرة » « شاذك مشاركة إيجابية » « تجسيم » العمل الفني بغض القدر من المشاركة في « تجسيمه » سواء بالتحقيق أو بالرواية ، هذا « التمثيل » في استخدام الكورس تجريباً وتجسيمه يحقق أول مايجب أن تكونه اللعبة البارزة في مسرح كاتب ياسون وأسمى بها الطابع المحسني الخاص الذي يمتص للكثير من إرست « ولكنه يحل الكثير أيضاً » يحل البطلنة التنبؤية في مسرحية حفلات « صدمة » بالضرورة على الإطلاق ،

أى أنه معلميها أمانهم الخفية الكامنة في تلك الملاحظة العريضة من حرمه الخرسنة
والصناديق - فالبطولة الخفية «خاتمة» بالرغم من غياب البطل المسمى الأكثرية
من رعد يسحب القناع إلى ماهر أبعد يقول لك البطولة «محترمة» بغياب البطل
ولقد سبق أن قلنا هي مجلة المرأة المستوحدة لأن «فا» من البزائر المستعدة
لصليب ولما من البزائر القديمة نصيب يد من كوكب نصيب ولقد تكاملت
هذه الأوصاف في ما صوبت جسامها وصيغتها فأثمرت هذه القوة التي اكتسبت
حقاً لحياتها «زيجها» ولكنها لم تسس كعادتها وبسببها ولقد كانت الجملة
قد باعته بسرعة «أى» سر لعذاب المزدوج الثلاثة حيث إنه طائر الموت
من ناحية «ورسول» الكمال من ناحية أخرى - فإن هذا الوجود يتلها
هي الأخرى، يقتلها يد أقرب المقربين وأصدق الأصدقاء ولكن قتلها لا يحو
موتها «كما أن قتل الأعمى لا يحو موت» وعا هي رضى صبور «أقد»
التي لم تتخلص منها أصابع المرمى القديمة والحديثة وبالفهم من الملائكة الخفية
يجب صرح كاتبه يمين والمشرح الخويل «لأ» انه حوته في حله التماثل الهداية
والفهم في القدم هي عينة إلى جوهر الملازمة في غنا بخره من العام
القدم هو الطريق الوحيد إلى البقاء والحياة الأبدية «وهو دائما» بقاء برون ولى
امتزجه القديمة بروح جديدة هكذا صوم طائر الموت فوق جبالها من
«الأفراد» حة كرا بأن أجنحته المرفضة السجاء التي تحصى رحيق الحياة من
الوهم هي الميضي الرقيم امام «بقاء» الهادب والأعرجين «ولذلك» كافي طائر برون
رسولا من الأصناف في نفس الوقت «أى» رسولا من قبل المصاحبة - وبز أنها
ميتة - إلا أنها حبة نابضة في صمغ الكورس من الرمال والسماد «ولذلك»
أيضا كان الأخصر «بطلا شعبياً» لا بطلا قديماً «أى» بطلا ملحمياً «لا» بطلا
أراجيدياً هو بطل شعبى يتأصل بالحياة عشفا كان حياً «وهو بطل شعبى»
بصل برون بعد تقائه إلى وطن الأصحاب وديوب منجداً في شجرة
«السماد» وما يقوم بهذا الدور المجد والمحب في آل هو رسوم مما كان
على الأعمى أن يقوم به في حياته «فقتل» مصطنع «عليه» الذي طعن الأخصر

طبعة ذكرت ، ويظهر مصطلح على حسن فهمه في حب المرأة المشرقة ، ولكن مصطلح المرأة المشرقة مكتوباً بمعنى عليهما « المشرقية » ولذا كان مقتل طه درويش في حد كبير مقتل الضابط الفرنسي والاد سار جويس من حيث أنهما التعبير الكامل عن أبعاد الثورة . فيقتل المقتل الأخضر ويصير مصطلح المرأة المشرقة يعني إلى حد كبير مقتل عبد القادر الذي سأل عن المشرقية وحب الزوجة الخمسة الذين هم أمرهم ، مصرح الأول هو مصرح الثورة بالمصادفة ، ومصرح الآخرين هو تدشين الثورة بالدم ، أي ولادتها من جديد هي « الغداة العظيم » الذي يكرس الخطوة الثموية للأفكار حركياً وبيئياً ، إنسانياً وحقائقياً ، مائة لا مائة ورواية المشرقية ، وهي الخطوة التي تتحمل . هي اكتشاف الثورة - أبعاد المشرقية ، كما تحسن على اكتشاف أسرار أعين المشرقية والمشرقية وهي التي حسب أولاً وأخيراً مهمة زيجات مصرح مصطلح جديد فوق أرض الجزائر مصرح يعتمد على صفتين هما الشخصية والموقف ، فالأفكار ليس « كانت يتطور » وإنما هو « حادثة من حالات الوجود » شائعة المشرقية حقاً ولكن من داخلها وفنصام الثورة الجزائرية ليس تنوعاً بلأسار التكاليف والأشياء وإنما هو « زاوية من رواية المشرقية التي يجدد بها الأخضر حادثة وجوده أو بطون المشرقية . والأفكار يعبر على الحادثة المشرقية بين الواقع والأسطورة ، بين المرأة المشرقية والمشرقية ، بين الأسلاف الذين ولدوا في الأفق ، فهو ليس كافاً واقعياً محضاً ولا كافاً غير واقعياً محضاً وإنما هو مركب ، جديد من الواقع والمشرقية والجزائرية المشرقية من المكان وزوايا ليست مصادفة من الزمان ، وإنما هي ذلك التركيب المتمد من الزمان والمكان خارج نطاق المادية الأرضية يتضمن حدود المخابرات الأرضية في نفس التركيب والأفكار كحداثة من حالات الوجود ، يتأثر من التمدد الثورة كزاوية من رواية المشرقية يجدد بها الأخضر حادثة وجوده وعلاقته للمشرقية . ولكن الأفكار لا تميزه عن الثورة ليس متفصلاً عنها مطلقاً ، إن « الأفكار في الثورة » هو عماد التطوير المادي المشرقية في مسرحية كتاب يسير ، وهو بالإضافة المشرقية إلى المشرقية المشرقية وإن تمثل جوهرها لا تمثل

يختلف الأسلوب حسب تعقيد سرور. فمثلاً، «أولاً أريد أن أذكر»
 ياسين الترابي، الذي ارتبط به كثيراً، يختلف عن أولياد الكتابي المصري
 بالأمس، وفي المقام الأول، «والتراث الإنساني» لها طابع غير مباشر
 ومن هنا أقول إن إلهامه حبيب سرور لم ينفذ في مستوى أعلى، «تأصيلي»
 للمسرح المصري من ناحية، «واقعية» على المقام من الناحية الأخرى، وفي
 ذلك إضافة على الأسس حقاً إلى مستوى الإضافة «الجزئية» ولكنها تسهم
 بنور جديد في تطور المسرح المصري

وأود أنجرب إلى حقيقة حبيب سرور، «ياسين ومهجة» و«أولاً أريد أن أذكر»
 على التوالي، أنه طرح الشعر الحبيب لثلاثة روائع مسرحية شارك في إنشائها من
 بعدد الجوار، ولأنه أن شاولاً مسرحية في إطار الشعر الحبيب قد حثت
 مسرح حبيب سرور، ولكن هذا هو المسرحي منتج أو حتى مسرح
 في اللغة، «أريد أن أذكر» مسرحي بأشكاله في إنتاجه المسرحي
 ذلك أنه كثيراً ما تكرر الوجه المزدوج للمسرحية الشعرية تحت مظلة «محاكي»
 لغة إلى لغة، فثقت الميكمل أمام كل مجموعة من الأصوات المتناثرة لا يضمنها سوى
 الحيط الباهي من الزمان أو المكان أو الفروع، ثم مسرح حبيب سرور قد
 نالته إلى حد كبير هذا الحلق، لأن صاحبه أراد منذ البداية أن يكتب مسرحاً
 شعرياً، وليس العكس، ولأنه لجأ إلى حقيقته، «ياسين ومهجة»
 و«أولاً أريد أن أذكر» أن شاعرنا مسرحي قد استلهم التراث المصري استلهاماً
 جديداً، لا يمتد على «إعادة الصبغة» كمنهج مصري يستوي التوليد
 ولا «تجاوز» «وي» يعتمد على «محاكاة الحلق» كمنهج يستوي التوليد
 ولكنه يتجاوز إلى آفاق أكثر بساطة ومهجة، «زاد المتحيزات التي أحرزها حبيب
 سرور لصالح المسرح المصري، هو هذه اللغة التي نجح في توظيفها على
 المسرح التري القوي، «أريد أن أذكر» «ياسين ومهجة» و«أولاً أريد أن أذكر»
 بأشكاله فقد جازع «بنة» مسرحية جديدة قادرة على مثل التمرش في الشفعية
 وقناعها، «مسرحي» ولادة كمال على «مصابيح التناقض» إلى الشعر والمسرح

ولا صيقل إلى اختيار « ياسين و بهيه » رواية شعرية كما دعاها مؤلفه ، كما لا صيقل إلى اختيار « آء بابل ياسين » حكاية شعرية كما جاء عن الاختلاف بين لاصيقل في النهاية إلى تقويم أي منهما على « نمراد » فالتحق أيهما حمل واحد أو أنه يحتل الخطوة الأولى لحداثة في بناء مسرح حاسبي مصري . على ذلك تصيح « ياسين و بهيه » رغم طوفا مجرد برزخ هذه آء بابل ياسين « . و تصيح اختها الشعرية القصيدة واختصاصها المطلق على الراوى « أمراً مبرراً وبلغ الأخيرة في المشهد المعنوية الرئيسة التي تلها وهي الخيانة التي تسبب الراوى بالكورس والشخصيات المسرحية والحداث « وهي أيضاً « معنوية التي تسيطر عليها قضية المصرية التي قلبها الشعر الحديث أي أي في هب البحث أن تكون محلاً « واحداً » من هفرتين الأولى هي قصة ياسين ، والأخرى هي قصة بهيه ، وفي مما يتكلمان أزمة واحدة ذات وجهين ، الوجه الاجتماعي للثورة ، والوجه الوطني كما أراد نجيب سرور أن يربط التاريخ المعاصر للشعب وهي له على أحد الأقطاب الفكرية التي أدت في تسلسله المعنوي إلى بعض الأضغلة القوية وإذا كان اختيار الفلاح وجهاً اجتماعياً للثورة يعد اختياراً « موضوعياً » فقد كان « بارزاً » فاعلاً ووجهاً وطنياً للثورة أقل موضوعية وابعاد الحداث لصيل الفكرة الخسبة

يقد أشد القداد على « ياسين و بهيه » عبد صديق في كتاب « أنها بعد كبراً عن أيدال الحسبي للتحرير في تصعيد المصري « و صيقل إلى ان المسافة بين بابل المتداول والمحاكاة التي سربها الشاعر المصري « هي « الإضافة « التي تصيبه لاعتدال . فلكل سج تجيب سرور بصور أيوب كارة ، وصير ينيويد نارة كبرى هذا التسريح المعقد للموئل القصبي ، فأعيد على عاشق جنه اليديه أن يدخل في الكثير من البناء المباحي للموئل ، وأند يدخل في صميمه ، يستنهم روجه في إحاطة بئانه

هذه الروح هي التي تلمع الفئدة لاختيار البيئة المصرية في بهوتة إحسان فلاح الثورة على الإصطاح في ريعنا . وهذه الروح هي التي أمات عليه اختيار

ياسين من بين جميع الرجال في يهودت فيكون هذا على هذه التذكيرة العادية التي جرت أحداثها ذات يوم مسود من أيام قسالة ، ولكن ياسين - وهو زعيم كتيبة الرجال - لم يخرج على إطار الصورة الشاملة للقرية بل كانهم - بل كان أياً عادياً من بينها، يسمح الشاعر لا يتركه موقع البطولة من تشبه المسرح لا يربطه في الكروك القوي بصفة حبه لأداة حبه بوجهه ربهه نيا يحاول الفنان الحديث في عصره التصاريح والتكديرات ، في أممها وأحزنها ، والأزواج من هة هو الامتنان الذي يملكه القدر والكدر في جناب ياسين ويصده ، في لحظة وفاته ، وتنتهي الوحدة الأولى بهذه التعريف السري ياسين وبوجه ذلك العصور كيعمل ، وتلك العلاقة لتأمل ، وتكاد هذه الظواهر أن تشمل على أهم السمات التي بوجه اللوحات ، فالراوي هو الشخصية الرئيسية ، رة تلك المنطق الكتابة هو منطق ترتبي ، ولكن الراوي يتوارى حياً ياسين وأحياناً ، به حياً لعمه ، رأساً للقدرة ، وبداية بين القصص والعمامة من خلال السرد التقليدي للراوي ، وتكون التي يخلقه بقره شخصيات حيث لا تتحدد الفئة إلى حيثية شبيهة للعمامة ، والتفسير هو صورة أخرى لرمز بين التكوين وبين الشويع ، وبين الرماد وتلكان ، فالأشكال الشبه والأغبيات التوتكورية تزد بكامها ، بين الواس ، ويتخذ الشاعر بالشخصية الواحدة وأولها في الشعر القصص ، ويتجرد منها أحياناً لمسابب الشاعر المجهول ، وكثيراً ما يكرر هذه الأوزان وتلك بقة به من الشعر لولا اكتشاف وزنه الجديد ، الأمر الذي لم يصل إليه على الإطلاق

وتدور البطولة بين الراوي والقاصيد يصورج يهورث يعصيه - القاصيد واليات ، وهي الصورة التي سبق أن تعرف عليها في الأدب الراي ، وبخاصة في قصة عبد الرحمن الشرقاوي « الأرض » ، وهذا كالف الراي هو محور العمل الفني في هذه الرواية القليلة ، من جهة ، وسائر يلية هي محور العمل الفني في ياسين ربهية ، والمواد التي في كتاب العمل هو حمرة الوصل بين القضية العامة والتطبيق الخاصة ، إذ كانت مشكلة الراي ، « الأرض » هي المشكلة العامة المباشرة ،

فإن مشكلة بهية من المشكلات المتكشفة غير الباطنة ، وذلك ما يسمى حد
الحدود المرسل الخبيث ، نوع من الاستقالات السكرية ، فالله تعالى ، جانب
ياسين وبهية لو أن العكس هو الصحيح ، فياسين وبهية في جانب الفلاحين
فبد البهية الإكتمال بكل ما يمتثل من رموز خاصة وبهية أو على وجه أدق
١ هو ١٥٠٠

« طابت الشمس وناصت طمعة الخير على كل البيت »

هكذا ، فبدو الجبال في بيروت

« يزداد الكحل عالم بقله الناس القمر ! »

من روى في الليل عشرين بالآلاف العيون

كلها الفصح كالأقلام شرر ؟ !

هكذا ، القمر الكبير

كان يبدو من بعد !

الفرمان شمس في النواقل ،

والصباح على الحدود فجوم

خير أن الضوء لا يدخل من في بيروت

فجوى والأقلام ،

والنهر !

من بين أرواح الضمير التي أجاد بحبيب سرور استخدامي أداء العلم ،
وهو بالطبع يختلف من تخم دلواري ، أي نظم يصحح الشكل على ساحة
الانتصار ، ذلك أن العلم في « ياسين وبهية » هو العلم المروني في روك بهية
بشبه ، وهو أقرب إلى عدم التيقن في حالة الوهم ، وكان أول أسلوبي التي
روتها لأنها أنها كانت مركبة مركبة في بحر لا يبدو له شعاع ، والمركبة
هو ابن حمها ياسين ، يركل في شلال أحمر ولد حطفت فوق رأسه حمامة بيضاء ،
ولكن ما كان هذا الشعاع على الجهد حتى هبت رياح مدمرة قلب المركبة وبهية
تأليه المرح بهراني لك وأصل بي ياسين يضيء في المرح سبيلاً وبهية

استخدام الفنان لحلم للتعبير عما سيحدث ، وإلا لمحبوب بقية الأرواح إلى أن يهرب
تعبيرية لا أكثر لصحة بالإنهك ورائد وقد تجاوز حلم إلى هذه الخدمة
القمرة المطلوبة من النتيجة إلى توسيع فكرة « القدر » في حياة النجاة للعلاج
الحصري ، وإنه لا تفصيلية إلى هذه القدر القوية القوية التي تتعارض وتتألمح ،
تتناقض ويتألف من أو يتجسد القدر كفكرة حينئذ . به مجرد في القدر الاجتماعي
كفكرة واحدة جسد ، والله لم يمت الأمل حلم ابتداء من بحر يتألمح ، كما
« صرنا من » النوع نفس العلم على دماء أكثر تدللاً ، وبهية وسدح من القدر
أسس قليلة لا تقبل من غيره ، أما يأسوب فقد أطلق ضحكته ساخرة من هذه
الحلم ومن كل حلم

ومن أهم أدوات التعبير التي لمحمد صبيح ضروري استخدام الفلاش باك السريالي ،
وهو لا يروي القصة من البداية مروراً بالوسط إلى النهاية ، وإنما يربط بين
حدثين غير متتابعين متتابعين ، وفي السياق الأدبي الحكاية بأن يعتمد على السياق
إلى مجموعة من اللحظات غير المنتظمة منطقاً ، ولكنها تجرى في تدفق نحو
مفهوم محتمل مهما تفرع من التفرع هذا المندرج لوفاء ، وهذا كتابت الروايات
وتفرع بين « نسيج » ونسج ، يكتب لا تفرع كيف تعرف بأسر على بهية
ولا قريب من به الطرح الثالث ، كما لا يدرى من قصة آية طبعاً إلا في نصف
تقريباً ، وهكذا يقدم بين الزمن خطاً ويمر به المصائب : لا بالمعنى السيكولوجي
الذي هو ريادة الرواية الحديثة في القرب ولا بنسج السباق للحسن ، وإنما
توسيع فكرة « الزمن » القريب الآخر كصورة القدر وهو تارة الزمن السيكولوجي
الذي لا يتطوع كصور « السابغ » ، وتارة كصورة الانعكاس الاجتماعي للزمن
الذي يكاد لا يبرهن شيئاً من صريح هذه الفقه من البشر وكأن الزمن والحياة جزء
لا تفصل عن هذه الطبيعة ، وبالتالي كان الفيلسوف هو مقدمة الخطية للبناء
في حياة بأسر وبهية

ومن أهم أدوات التعبير كذلك هي أحاد صبيح من استخدام
المزاجية بين الشخص والحلم في حياة هذه القرية الشقية وأحوال الشخصيات التي

اعتبارها الفناء لحكايتها ، فهو يخصص كثيراً من المآل له من بهيمة بأسرها
بملاستها وأرمها وتار عنها . ثم ينضم من مشاهد تدفق من أسس وهيبة
ولكنه يلصم من المآل به حديد محوري لا يرى . يجعل منها شيئاً واحداً في
ضميرة واحدة . سعيد تصبح قضية ياسين هي قضية كل إنسان في هذه
الزمان وهذا المكان ، كما تصبح مشكلة بهية هي مشكلة كل فئة في هذه
القرية . ياسين مثلاً هو ممدونة جديدة ، مكرونة وأكلها جديدة . لصديقه
أدهم وصديقه إبراهيم اللذان أحبه « بهية » حباً كالعسل . ولم يكن هذا
دسب إلا مشاركة في اليأس وقياس . وكذلك بهية التي جلبت رطب القصر
المرحوم بالربا أن تنضم إلى « التعلج » ليست إلا كمثل يثب من ثبات بهوت ،
تدعج إلى « هناك » لطيفة وضيفة ، وتهدد قتيلاً « مثل عربة »

ولم تبدأ متاعب ياسين عند أن رأى الوجوه من حواء وقد تجمعت فجأة
وأنه نبأ هذه المتاعب من قبل أن يولد ، ويرافقه طيلة العمر . وفي من بعد أن
جرب هذه المتاعب التي هي سبب سرور بتجديده في « ياسين وبهية » .
في ذلك الاستطاب المر إلى حواء رجلاً تميل كل من الباشا في ربه
مصر ، وبنو نقاسة وجوع وعوى القلبية البسقة من السبع المهددة بل
بها . هذا الانشطار المجدد يربح حواش هو الذي أظلم جداراً حائلاً بين ياسين
وأحلامه . وكتم من مرة جلالة في أوقات الحميم المقدس تحت ظل التيجان والقفلار
يعز بالعاشقين يقرب . كلاماً يتفق مع حواش القلوب . « كتم حلاً له أن يكثر
في « الغريب » من بهوت ، ولكن ككيف . ولأنهم فتاه و بشر بعضهم البعض
دون جدوى ؟ دون أن يقدروا على نشر شئ لهم . وجود أن يمدحهم من نجوى
البيت ؟ وثقلت « أسلام » ياسين حلقه في حالة تأجيل مستمر ، إلى أن نطق
القادر الأخير على بالحكم مثلاً في منعه اليك ليبدأ أن تنضم إلى تملج تنضم من
نقاي وعاهرات . حيث توقفت الأسلام عن التحقيق وتقلب الواقع وحسباً
مقرباً من نظرة « كاترصاص » على قصر الباشا بزياته وشبهه . ولم تكن
أسلام ياسين معزلة في أحلام القرية كلها . حتى جاء الدور لمقدور في مصابه

الزبان - الذي لم يكف عن التراكم لحظة واحدة وزاد به صامتاً لا يمحى -
 وأقيمت معه كلاب الحراسة في حقول الملاحين لتهدب وتهدب ، وزاد بناس
 كتصيب لتلوي قلوب ، ضايح من حيد تردهم ، تقادها على حمة الأعزى
 ضايح من القلم ، والتصيرت بومها النادى القردة على الشئس الخفوفه ،
 وتصيرت كلاب الحراسة على الفلاويين ، وكانت الحساتر حمة مجموعة
 فمالة من بختة وتلك البرية من السماء ، ويدا نهي نحر منها جنة ياسين والهدام
 إلى الموت ، شاله الأ يقى ، ولكن هذا التصوير الذى توصل إليه برفقة يهية
 وشعر صليب سرور تيس سيرا بطرلة عود من الأفراد ، فالبطرلة و ياسين و يهية
 مستقرة قمره : الحرية اك صلة ، و رعد نحن نستطيع أن نحرر جنة ياسين وشاله
 الأحمر ، ولكه نطق سلم يهية على مجموعة مختلف أشد الاختلاف على تفسيراتها
 له وتفسير صا إلى الوجود ، يكاد يقرب من الضميمة التي أطلقها ياسين سخرأ
 ومجنون سماعة ، هو قد يعود على أن يكون الواقع عكس السلام - برزبنته وشاله
 يود أن ياسين يمر من أحد وجهه البطرلة ليعنى البطرلة لفسى ، يمر من طائفة
 ، الأزمة ، التي تكاملت فيها قصيدة الكياسة مع قصيدة يهوس ، وهي الأداة التي
 تجلب له في أحد أحلامه ، وقد أسيب في بروت سريرى عائل التي على شكل
 ما يمكنه اليأس ، وها هو يحتل صليب الفجر كأي صبا مطيع يقف حسب
 الآخرين سفا فاشتمل الشوا في هجوت ، ولكن الواقع يتغير عكس ما انتهى
 إليه الحلم فيسقط ياسين وغيره من الرجال في برك من دماء

غير أن لا ينبغي أن تسمى يهية ، فليس بموت أحلامها لا الموت ، لكن يهية
 المقاومة قد نضد ولكنها لا تموت ، والمقاومة هي شخصية يهية أن تغالب التهر
 وقت على غديها ، أن تصمد في وجه أمي النشأ بلو بالصبر ، حتى لا نصبح
 دماء ياسين وظهر من الرجال دماء بلائس ، ذلك أن يهية تضمن في تكرينها
 ذلك الأمر لتتأمل فيهود كلفها ، بل يلصق كلفها هي ذلك الانتقاد
 اللاشمورى من جانب الفنان ، لسية في « صود الروح » وحميدة في « إتي
 حدود »

« هي تترى أننا حين نموت
لا نعود
لم يعد رويد من الموت آسدا
نموت
ونظم هذا فاليدور
ليس هي حين تدفن
وما الإنسان أبهاً ليس هي
حين يدفن .
ولها قد يعود
هر ياسين لها
خانتهم !
خانت يوم ٢ »

فليس ياسين ياتنسية طاء - ولنا - إلا ذلك يعود في رواية كوكب الحكيم
ويجاس في رواية مجيب هسوط : تلك النعاس التي لا يرمى في « حوده الفرج »
ويلى مصرته في « زقاق الخلق » ، تفتلك بلونج والأحجام ولرمز واحد ،
يرم بلقايحه خفيه وبخلفة - أخزايه والشاملة - تحديه والطامة ، يلقوها حواف
« ياسين و بهبة » في تلك الأزياء اللاهبة للبعدية

وأس من شك في أن هند « الخليفة » التي جعلها مجيب سرور ياسين
بهبة : عهناً مسرحية أو كمدل ملقد ، هي من الناحية الشعرية في ضمير مرقده
ويخلق أنه يبرز من كين النضال ضد الإقطاع في مصر له إركب النضال ضد
الاستعمار ، لا أن لمبدل أكنى ينقد هيئة التمسع وهو في طريقه إلى التاريخ
بذلك كاد الأبطال من الزاويتين الفكرية والفنية له يبدأ الفنان بالنضال « الوطني »
ضد الاستعمار - الذي يتشابت مع شك مع النضال الاجتماعي ضد الإقطاع
م يتلوه بالذبات الثورية من أجول مجتمع عادل : يفتكث بدوره مع النضال
ضد الاستعمار ولكن الصورة حينئذ تبدو أقرب إلى المعنى القوي والتاريخي
مما كانت الصورة « الوطنية » لا تخلو من ظلال (اجتماعية) والصورة الاجتماعية

بين مصر نصيح بالفضاء + الغرام التام أو طوبى الزوام + فاجتوزة في دوراني
 بلتجاهات تقوى لنا طاد اثار الفلاحين ، ولكن الكاس في سماء أمين - رة
 أشقينا المصر كليلنا عن أرضه كفايه - لا تقول لنا طادنا يلى المصريون

والفصل الأول يكمله من « آه يا بلبل يا مصر » يكاد يقتصر على تقرير رواج
 بهية من أمم بمصر إلى يومئذ ، وكأنه يهين مبحث ، بل إن الفنان بقصص
 من حد انتهى إلى صاعاً مبتدأ من يدكر أنه حين رشح الأرواح ولدأ صوف
 كسوة بهية باسم ياسين ، حتى الغير وزنه قبل أن تودع بهوت . بل إن الكاتب
 يبدعنا بهذا النص . عن موقف الأظراف المختلفة من رواج بهية بأعين ، هذا
 التصور القائل على لسان بهية « طيب يقولوا حتى زه الناس ؟ والله كانوا
 يا كليل وشي » والقاتل على لسان الكاتب « لو قطعها بعد ثلثي ألق يا مصر من
 كسوة مزينة » بالقتال على لسان المجموعة التي « لو قسرت ياسين تكلمو ينطق »
 ونحن أن هذا الفصل ينمى بأنات إنسانية صادقة وأصيله كالمشجول بهية برسم
 حتى الميث إلى الملى ، خير أنه لا يلقى دوراً حقيقياً ط بال ، وكان من الممكن
 للرواية أن تبدأ من الفصل الثاني وقد كروجت بهية من أمين في يروروج
 شعير شعاشي عند التصور غير المطلق لغرام خديم ورواج جديده لم يثبه « الإثم »
 وهو المخطئة التي يندحق بدورها الدار في الرقيب المصري . ولكن صبيب سرور
 كان حقيقياً في هذه المخطئة الحرفية - وبأساساً - إلزاق القضي فخللا أنه يسمع
 شيئاً جديداً كل لحظة . بل إنهم أذهب إلى ما هو أبعد وأقول إن معنى الاستمرار
 في ملاحم البطولة وفقداء لائس الإيحاء على الأسماء وزعماء مائلي عليه . فذلك
 كان من الممكن أن تبقى « بسيت وبهية » عطفة ثنائية في « كه يا بلبل يا مصر »
 وقد ذكرها بين الحبيب والأخفى مستطرد أدوات القصير الموسى والمخلص ويشكيل
 ولكن حين أن تسيطر خلاصة على الصورة الجميلة فكيفها المصري في يومئذ
 سينتظ كان في استعارة الكاتب أن يتغلب على الأرواح الشكلى بمقدما وبعد
 وفيما للمناومة المصرية ، كان بمقدوره أن يتحرر من « المواقف » الواسية وأمدت ذاتها
 ويكنه أولادها يبدو أن يكتب « فلاحية » فاسياً أن أهم إلجائزته الحقيقية أنه أراد

أو يكتب مملًا ، منحصرًا ، ولا يحتاج البناء للمصحح في جميع الأحوال إلى هذه الأرياء الشكلى، فإن اهتمامه مراعى المتقوية من كما هو الحال في كتاب ياموس وإنما تحتاج إلى المقام الأول إلى هذه الوحدة الدينامية للصيغة التي تم بط الأوصاف المبررة روح الأمة وتكوينه

ولقد كان من الأهمية البالغة ألا يدور الفنانون واد المخرجات الجميلة سقا في القصر الكبر والى يتوسع عرشاً من ذلك في القصص هذه لا يار إلى

لخصها من قبل ب شخصه بالتمثيل المثال

حمدكم يا مهيبة

احنا ما مبدش بموت

واحنا شيا

نشد قويا يا مهيبة

واحنا سقى فيه نور سميه

للمصاحبة فيه فيه

والزناد والندى

والصياح

ألى شاعر شوق الزناد

هو هو

وكان الصوت يارب

هو هو

يس دكها بر يري

دكها كان يلقول «يا كلبه»

واللى قلناى اميديزته »

بر يري يلقول «يا مخرج»

امسافة مش كبيرة

قويا قراية

فيه لسبه »

وكتلك الآيات التي كانت بهيمة حين « الكمال » والجداد الذين ملأ بهم يستخرج منه ، وذلك « آيات » غلاة لا تفي عن الصورة الكاملة التي كان لابد لها وأن سجل مكانه أزمة بهيمة مع كلام الناس ، ولزمت الأغلب مع وروح آتية : بأزمة القرية مع دماء يسير . ذلك أن « آه يابيل ياتسر » في حوضها هي ملقمة الصرع ضد الاستعمار البريطاني الذي بلغ ذروته في أوائل الخمسينات ، وهي ذروة جدرة بهذا البناء الملحمي ، ولكن موكب أن تولد مذهب فاضل على الدخاير الساذجة . ولقد كان خروج العمال من مسيرات الإنجليز بمثابة المسود للقرى بخارج سحر مروع في نهاية المسيرة ذروة فيه المعانيه . إيجاباً كان الذي أن جعل هذا المشهد الصورة يكاسبها من البداية إلى النهاية فهو مشهد الذي يبدأ بهجر العمال للمسكنات ، وينتهي بعودتهم إليها ، للعمل بها ولذا نسطح بين فيها وهو المشهد الذي يختفي فيه العمال من أعينهم أياً لا يدري أنهم ما يجري في خلفه . حتى يموت أحد تلك أمم ويسقط السر مثل تقيده من شرب الخمر ، منه توفيت أزمة هي أن تكون أزمة سحر . وشهد لا يختلف عن حريق بهيمه ، إلا أن سماته حب لا يقل ثباتاً إلا الثراء فعندما تسلم الزعان في القاهرة فطوى في برر سعيد . لقد أجاد مستعمر تصريب السهم التتويج : ضرب الملحمي في الظهور ، وكشافة « ياموي وبهية » حيث يموت ياسيد بطلاً بين أجيال لا يتلا مغرداً بالجدية : يموت كذلك أمم وقد طاب أزمة الخاصة بأزمة يعضه وأسبب أزمة واحدة لا تسير في فضاء حره

وكذا أن الفصل الأول يحدد أهمية الفنية لامتداد الملة بينه وبين المصنعة للمحمية . هناك دسرسى ، على فصل الثالث والأخير الذي ينقسم إلى مجموع بهمة وإسمي بقدر تبريره التي لأنه لا يتصل أولى الاتصال وأهمه بالخدمة للمحمية للأحداث . فاللهووع على أعين وجهه الملة إلى جانب عشرات أحداث ليست دعوى عليه بقدر ما هي مجموع على سطح فتنس بهيمة . وهي ليست ترحماً عليه بقدر ما هي مسترحم للقدر الثاني الذي يجعل من « ملوت » ولقاء

بمواضع الإنسان في بلاده ، حتى المواقف الحسنة المتألمة ، أما لأسباب أخرى
 زادت بها وجهه بهمه وهي ترى ذلك الحلم العجيب في الحاجة المبرحة ، حيث
 ترى ياسين وأبين وكثير من صير ملامحه ، وقد كان بطل الجزء الثالث وهم
 يصاحبونهم وينادونهم ، أما على في حجب الشبح الذي تمكنت معه أن تخطو
 فوق البحر واسري في الفوك ، فتد كلك أنهم ما يتخلف هو ذلك البحر بقوى و
 أيعيهم ، كمد يديها إليه لملها تملك به ، وهي تزداد وترقى إلى أن تختل
 بخاريد ، يلحوقه ورقصها بيأسها ، وتنبؤه من حاضرها ولا تزال جلاء الذين
 مع فريسي في اللقاء وقد حرموا الحكومة اصحاب بعثت من استلامها ومثل
 أن تلغوم بينهم حتى لا تحول سخافة إلى مظاهر

ولكن أننا إذا استبعدنا الفصل الأول والفصل الأخير يتبقى لنا أهم الفاعل
 في هذا البناء المسمى بتركيب وهو المشوهد الذي كان يعود بالقبائل أن يصل في
 صحنه إلى أعلى الرقى ، أولاً أنه اختياراً للشخصية الرئيسية التي كذا عليه
 أن يستخرجها من أرض يهوت ولحق تخطيطه الذي الأسير - لم يكن يرادفه
 مبرمجاً معى المتأداه الوثنية ، مصر حنة الك فالكس - مرة أخرى - تمير ،
 وللمشكوك انتمد للمصالح فكراً وفيها للصياغة هو بعد تداخل البرجوازية الوطنية
 بيبا كان أمين أصبح ما يكون نمطاً للثورة الاجتماعية. ولأرب أن عروج الصالح
 من مصكرات الإنجليز وتغيرها يشا كتهم للحركة الوطنية واقع لأرب
 فيه ، بل إن المصالح في طريقة للتطبيق الصالحة والتحرر الوطني تنفق أحياناً صالحة
 البريمور به ، ولكن ، القصد في التعبير المبرج ذلك كلك ثوب كان تظف
 الرجلة الدقة والى ، وهو التوضيح في بعض في أخطاءه ثمرة البطولة وأزمنة لمدينة
 أكثر راعق من اعتمادهم أمين ها ، بل إن الحاجة السكوت من صنع كند
 نهي له ، وليسرحية أيضاً ، مالا يظهر على تركب من أمن في يملكه ويداليه
 على أن ياسين فأمس هما وجهان لقطعة ابتداء واحدة بحرصينة الرجل
 القيمي في المبرحة العربية ، وهذا هو الإنجاز الأول من بين المكتسبات التي
 حققتها بحجة سرور ، فقد ظل البطل الشعبي طريقاً من جهة الأدب والرسى

لماذا حلولا + وجوب استيفائنا من هذا المرح الذي لا ينحصر من حلولا .
 المقاومة في الأدب الشعبي النجيب البوصلة إلى « إعادة العبادة » أكثر من
 اتجاهه نحو « خلق » البطولة الشعبية . وقد التزم شاعرنا الشعبي بروح هذه
 البطولة حين صاغها في إطار الشعب لا في إطار الفرد . والفرق مرة أخرى باستخدام
 الأشكال الشعبية والأشكال وتطبيقاتها للنص المسرحي بالتركيز كثيراً على التعبير
 الشعبي في تكوين هذه الأداة إذا تمكنت من العودة على الأرض أو على الله تعالى .
 وكنت أدرك في نفسي أن هذا هو الاتجاه الصحيح في إعادة العبادة للعبادة المسرح
 الشعبي . فهذا هو الاتجاه الثاني من بين المكتسبات التي جعلني سعيداً .
 وإذا كانت « طيات » الشعبي « تعد إرماً بعدد المسرح فإن « آه يا بلبل يا فومر »
 هي لبانة إلى البطولة الأوفى إذ تم لعبتها سواء استخدم الكورس
 استخدماً يقرب من ريفيت ويستند على البيان . أو يورده على عند
 في التي توظيفاً يقترب من روح المأسمة ويستند من روح التراجيديا . ولذلك
 كانت « آه يا بلبل يا فومر » عملاً شعبيّاً لا مأسماً شعريّاً كما جاء في الخلاف
 عملاً شعبيّاً لا « غزل » . كما قال بعض النقاد « فالشعرية خلقت من
 بالفتن والمفاجأة » التي تلتصق بالمواد الشعبية + وإن اختلفت الدواعي فيها
 بالمسماة طبعاً ذلك إلا تعميماً للمسماة الشعرية التي يشاعور فيها عزز بالفرع
 المأساة والنهاية

كما أن الاعتماد الشوط على وفائده الدامية بعد في تصويره صفة . بناء
 عامه في بناء الدراما الشعرية باللغة العربية أو الهندية الشعرية . وأولاً الإكساج
 الحلي والمخرج على السابق بالأكزلال في الشعرية في كثير من النواحي .
 كثير مبعاً من التزييد والمباشرة ببطلانها في مستوى الشعرية إلى محبوب مبرور
 قد حقق للمسرحية الشعرية في مصر ما لم يحققه في تاريخها بعد . وهو ما نرى من
 الفهم والاعتماد بالكيان المسرحي . خير أن تميز الطريق المجهول أنسر كثيراً
 من السير على الدرب المظروبي . ويكتفي الآن أنه قد أصبحت لدينا نظرة
 الياء . مبدية وواضحة . لعبادة البطل الشعبي في مسرح المقاومة عيادة ملحمة

القسم الثالث

مقدمة ثاسع

صورة البطولة في شعر المقاومة

إذا كان الشعر هو فن المقاومة بشكل عام ، أي أنه صكر الأندلس الأدبية قدرة على إحصاء رحيى الكارثة ومهادمتها في حينها ، فإن شعر المقاومة العربية إبان الحرب العالمية الثانية ، يحتل مكانة خاصة في مقدمة القوام التي تسجل دور الشعر في معارك القضية ضد النازي . فالشعر بصورة من الضرر هو في الترويج والانتشار ، يحتويه يتألف الموسيقى في اختيار الكلمات بطريقة واضحة على جانيه ، يعطيه البعض من قسرة على الانتقال من القسم إلى القلب ، بل قلب من قدم إلى قدم إلى قدم . ولعل شعر الحب شعر الحرب ، تأبأت في مقام الصداقة من قامة الأسماء القادرة على الترويج والانتشار فكانوا يعظمه حتى حرارة الانتماء التي يسجل انضمامه بالمدنى إلى ما كان لها من العلم والخاص بهجة الختم والكرام هذه العنصر

وقد كانت ندوة العربية ولا تزال من أروع صور الكفاح الإسلامي ، إذ اشرف فيها ما يقرب من أربع بلون نسمة من أبناء الشعب غير العسكريين ، وكتب مختلف الانتماءات من أقصى اليمن الكائنات إلى أقصى اليسار الشيوعي ، وشارك في شعور فيها مشاركة فعلية يدانهم حتى اتسمت كثير منهم مكانها بـ صروف القامة الشعبية المنصحة . غير أن هذا المكان لم يكن دائماً هو أنسب الأوضاع لتقبل الفرسى فقد كالت المقاومة في أسس الحداثة إليه بين من يربح الحرائق والمطامع السرية . ولكن هذه المطامع لم تنور عند البداية ، وهكذا كانت القومة مؤالية للشعر ، من بين المثقفين الفرنسيين جميعاً أن يتركوا مالا يستضيف قولة من طريق الروايات أو المقالات أو المسرحيات ، لأن هذه الوسائل جميعها قد أصبحت الخلفاء حبيها سواء في حكومتها فيبقى أو من الرأية البنية . والكشعب الثمراء أن منهم يكاد أن يكثر الفن الوحيد القادر على

الحرب من سطوة الرقابة والبوليس واستغاثته شخصاتهم القصيرة في تنصل ذلك
 آذان الناس وأقلامهم ثم انقضت من ظم إلى ظم جعل حرارة الاتصال الخوضج
 بالمرحلة ولم يكن الاستعلاء وحده هو أدلة لقل الشعر ، بل كان هناك من
 يتنصع المقصائد على مسجد جريد الآويروس القردى ، وكان المقصائد لويوس أوسجون
 عثابه التجارب الأولى في التعاليل على عيون السلطات والتجرب من قيود الرقابة
 التي سيطرت على « الشعر » فجاء جوي أحد يردد على كل لسان ، وجب استغاثات
 به عيشتها الخيلات السوسمية التي كانت تنشره بتوزيع الشعره وأسمائهم
 الحديثة حيناً ، أو بأسماء مستعارة في معظم الأحيان ، ريد أراجون و شاعر
 المقديمة : يعني ، كما وصفه مالكوركم كزبل ويترودوس في جداول كتابتهما ١٩١٥
 خلق الله على حد تعبيرهما - « مكان المقام الوحيد الذي تركه سبلاً ساطلاً
 بالاصطلاح السائد في زمر الخوف ، تلك الإلهامات التي كان يشعر بها
 الجميع منذ أول صرخة للعبث على عرصة باريس الحسرة
 وكانت المهمة الأولى أمام أراجون أن يعود إلى الكلمات « سمعية » الأولى
 بعد أن كانت الأحداث في تنوره هذه السمعة وتعرضها في العلن ، أي بعد أن
 كانت المرحلة أن يجعل الله ليس يتقلب بكلماته لنهالهم لغة أخرى ، أوليات
 أخرى فيجلبط للروح القروسية ما حدثت ليرج بأذن القدم : السقوط العظيم
 كما على أراجون أن يعود لعلى القديمة إلى كلسائها فيصبح شعره دقاً عم
 للروح القروسية وحديثة بما من السقوط في برائن الحسرة إلى الحنون الذي أرده
 شائراً لها ، وتكتبون إحدى قصائده يفرق : « هي أقرب للجسم » إلى الجسم
 هي الشمس « فليس مثلك القصيدة في وجدان خفي فتمتكن وزن الشاعر
 ليجل : المطرب هرمانوف ، وأخيه هوانسب ، وفولوين هرمانوف ، وليست قرناً
 بحريشة إلا وطني ، ويسبب عذرية الإحياء أو دوى لأننا حياة وطني المستوية
 أرموزة ويكتب في القصيدة « جورد جيد الميلاء » تعباً في رواد الاستنهاذ
 على يدي للتزي

(١) تلك هي القوية ضد الجاني المائل وأحمد مرص ، وصارته طبعه الآلة من
 دار الممارس - بيروت ١٩١٥

فانويل ٦ لوقا - هذا الشرقي الخاوي
أعاد فيكم آية الرجاء قور الإيمان الطيف
الحب الذي يعمد المرء في صيله يصدر رحمة
وانتقل الذي يجب الحياة في مبدئه

تلك كانت أولى «محاذاة» غريب التي عاينها شعرا أراميا عامية، والشعر الغريب في ذات تلك الفترة جاءه نقد عامنا إلى الكليات معانينا لغوية حرة عابدة بينا، حيث البعض «مبتلا» وروصبت الفجاءة الإنسانية «هكذا» اكتسبتا أشعر أراميون بمساواة وألغة وصيافة ثم تعرضوا أشعار السريالية لمسايفة، وإن كان لشعره السريالية أثر لا شك فيه انعكس على الشعرين العرب، في مرحلته بنديهم وأكسبه أبعادا لا تقطع «مجرد» خياله اليومية، وحدها أن حوينا كانه صبيحة نضرة، التراجع على القلوب، هو ليل، ملكته إليه أوجوه، «وكانت» «مجرد» أيضا الصيغة البديعة، في وضع لا يصح للشعر أن يمدح «صورة البطولة» من تسيبها، «فاجده» أراميون في التاريخ الغريب، وتلهم صفحاته أن تجرد بقرة الأية الحقيقية «قوة» المادوية، «والكنة» لا يحصل من التاريخ عطف «الأمي» ولا يشتد من عناصر «عصب» التاريخية، بل هو يخرج حكمة التاريخ بأداة العصر يخرج من سيجوا التركيب بالصفاء مثل «ياورس»

لا شيء من أجل جمل قلبي يبعثني هناك
لا شيء من أشف يبعثني ضحكائي ويضربني هناك
مثل بعدد الأسرعة فطاعني المتصبرين
لا شيء عظيم لقد كتبت بميزق فتوبه
بالدوس و يذوبس عروسته من طقسها = = =

هو لا ينسب للبطولة لأفندي ، حتى لأولئك الغير عروهم وناشر معهم أقصى
الخطايا حمرة : حتى لأولئك الذين يداون من الصدور أقصى هيجات الخطيب
حتى يمتد إلى صورة المرأة في حياله عندنا في وجهه يرمي في ما كلفه -
الوجه الخاص و أولئك المنكرات في تحويه تلك صفحات التاريخ أو طياته

لا يخلو من البداية بأن تصحح خلاصات الكتاب ألا تشر شيئاً له خاصاً به في غلاف والمصحف السري ، وفي لفافات والمصحف القادمة من موسكو . وقد جمع هذا التحرير هذه النصوص التي نشرها سرّاً أو أساءه مستجابة لمحت هذا شامل و يتفقه مرمياً . وتتم في أعقاب هذا عليه اخبر الضيق في الخرافة السرية من مكيو شدد . يقترب من الجاهل لحيلاً ، ولا يبعد عن جو الحركة خلفه واحدة . ذلك أن فساد راجح من عن الطائفة السرية كانوا يهتدون جيداً أن هذه « الورقة » مرض حامله الموت إما وقع وبه يندى الجليس . وبما كانت الاحتياط والكفالة الطويلة له ، يقطعه فريداً « مبدئة واحدة للألم العظيم الذي أحده كل إنسان عاش تلك الأيام حيث كان كل فرد على استعداد لأن يموت فداًه للأحرار . يصعب تأرجيح تلك الأيام « لقد جابنا الكتب . ومنعه خاصة من الحاجة الروسية . فلا يمكنك أن تعرف متى أن تعيش كل يوم وأستطيع منسأى به الفد . فربما يخفى أحباله أو لمعاً أو نعتي ألب ليست . لو علمنا نعرف أن كل كلمة تكمل فكرنا . وكل من في سبيل ومثل وأن المحتاج في سبيل حرية النهر . قد يكون جواز صديق في العالم الآخر أو علمنا يرى كره مواطنك مادة والمثوية كسب بدو تصيح وقتت من قصد . ويزم عدواني عن حريق عدو كريب يدرك احميد لمين وند درس . حتى كريب هجوم بتسمية وأب لاحظ هذا الاسم يقطر من جهاز بداية واسعة النطاق . التي حفر و عقود البقاء من الرجاؤ . وللباء في كل مكان وأب لاحظ أن في شك والوقوف القويض على جولة القديس كائراً من المشجاعة حتى إلهم عدداً في القفا . وكان من الضرورة في القصر كذا اعتقد أواجين . أن يكتموا طرلاً جديدة للبرور لا أنه يطلو بحرصاً ذلك أنه في استمرار حركات القيفي والإعدام مرتد يعطرس ثلاثة فريسة الملقطون « فصحرم حركة لمقوده القاميه من قيادتها

ولذا كانت صورة البهولة في شعر أراجيف هي صورة « غرباء آره باريس » ويسمى صورة الأفراد الذين القيلولة في سياست الإعدام ، تلك طابا لأين و التبريرة « خاصة » في سياته التي انخدلت صورها من ميدان القتال ، ومن ان الغيرة

علاقته برويقه عمره إذا ، على السواء يقوى في كصيدة « إذا أسمع المرأة »

« في أوج مأساتنا

كناك طرائق الأياض جاذبة أمام مرآتها

نسرح شعرها الضحى اللامع ، فكان يخليل إلى

أن يديها الوديعتين ترتجفان الذهب

قد أوج مأساتنا

لقد صبحت راضية بالذكوراني

في أوج تحت القنابي

مرآتها السجود كانت صورة طائر

وشطها يهرج بعد ليرت هذه الكتلة الحورية

أحمد أركان فاكركي

وأب الذين عدهم في هذا العالم العظيم من بطون

أنداز مأساتنا ، وهم يتوكل الواحد إلى الآخر

لا حاجة لذكر أسمائهم فانت تعرفه أية فاكركي

تعدني قولك أنوك هذه الأيام المتغيرة^{١٦}

ويمكننا القول أنه « حتى إذا » لم تكن في شعر أرمجوي قرناً من الأكراد ،

بل كانت صورة أخرى لغربا التي استلخ أرمجوي أن حبلى أخوز - وجهها الصيفة ،

فاكتشف بطونها في الخزيمة والاكسور ، كما اكتشف هذه البطونة في سواها

القائولة أو سموات السحاب كاسميتها ، واكتشف أخيراً هذه البطونة في انتصارها

المطيريين أحرار الترمبون على تعريب مدينتهم قبل أن تصل إليهم قوات حلفاء

وي أواخر عام ١٩٤٣ أروميه بجمعية الكتاب للتبيين الدعوة لعقد سبيلج حري

و ياريس لإقرار تفاصيل الشكل النهائي لصلتهم قبل الانضمام لترويه وفي

مجلة ياريس كان في المقتضيات صديق لم يره منذ أن لار على السرياليون عام ١٩٣١

ولكنه أقدم قريب وحداياتها، وشبهتهما معاً على الطريق من جديد. كان هذا الصديق هو الشاعر بول بيدوار. وكان هذا الاجتماع السري في باريس من أهم الاجتماعات التي عقدتها جمعية الكتاب القومية. فقد أسس أرسبون على أن المقاومة في مرحلة الحداثة ليست بحاجة إلى «حشود من القهقهة» وأنه مقتنع بأن دور المقاومة عموماً «والشعر عموماً» لا يعلل أهمية عن حمل السلاح بأحد بقسوة وعنف الشاعر جان مارسيل في محضره «لأنه طوبى للانحراف من مطلق الجندية» وبها ساحة الطهر في ساحة إلى كل «مهمة» نعت بسموخ على القتال عند العدو «ويوزر بول بيدوار من يوت جميع الشعراء الذين اصطقروا كعب المقاومة» كعب يأتجمع مروحاً أكل م «ماتى الطير» كما قالته كلود، وا في كتابه عنه «وكان يقول هو عن نفسه «إن في قلبه الوجود بالانحصر» ولكن في صدره وبمئة هاتون» مهتج لنفسه صديقاً وكان بيدوار قد انتهى بصفته المقاومة عام ١٩٤٢ ولم تكن حتى ذلك الوقت إلا شاعر كبداً من شعره العائنه أو سدائه العظام. هذا تحوّل هذه المعلقة عن مسألة لم تترك في ذهنه بل هو المصير لم تصنف يدوار عن التأليف مع قوى المعارضة على المنطقة الحداثة التي تحتاج الوجود ثم انتهى بذلك بعد صورة «الحرب» فكان صورة «حب» في قصائده التي اكتتبت من حيث يظهر بتأويله العدمي والمثالي ومن حيث هو بيولوجي في نفس القومية «بل» والمثالي القومية كما كانت تعبر دائماً على الجود وجدوا من أوجه الأثر في «الحرب» و «صورة» ثمرة شاعره في بيان

الشعر ولكن مع يدوار ياداب يتسع بهامسة اليادو في كل ما كتب
وحى الله ظهره بالشمس في جوهه بأحد هو «الحرب» ويد عبت الحربة في الماضي «الخلاص» بأحد «على الآي» أي منذ ١٩٤٢ «هي» «الخلاص» بالمثالية «بيست» البطولة فإنه في شعره القومية عنه بيدوار «بطولة» أفراد «كما أنها ليست بطولة تاريخ» وإنما هي بطولة «المثالية القومية» التي لا تظهر «

هكذا يخاطبه بيدوار «الحربة» في القصيدة لمسألة باسمها

«هل ملاحى الحربة

على منازقة المندعة

على بيدوار صغرى

اكتب اسمك

على غلاب بلا رغبة

على عزلة حارية

على عطران أدوت

اكتب اسمك

.....

ورغبة كلمة

أهدأ سبيل لامية

لقد ولدت لأعزلك

لأسميك إيه الحربة^{٢٠}

هذا لقاء بين المرد والمسد هو التسيج الشعري الغلاب على « مورا
للحربة » عبد يندو والمجود ، أو حربة « لا يسوقها بالحق الفاسق الذي يستخدم
حويله الكثيرون من المقتضين القريبين الذين شاركوا في مقاومة مشاركة خيانة
من دولته برفق حارب ، وكان يسوقها مع طلائع مواليد الحياة اليهودية ، حياة الصراع
الصارى مع الذابيه العنصرية والذبيح الناشئة التي سقدها حكومة فيشي اسيوية
لتزور ويدوران « إسمائيل » بكل ما هو حمله أيها على طوك التاريخ هي القاسم
المشارك الأعظم بين حمران المقاومة ولكن حمرانها ندماء من أراجون الذي
يرى فيها « صورة التاريخ » في أيدوار الذي يرى فيها الحق الموحى وأليها ،
عاملقة الصراع الإنساني ضد الظلم ، في « إسمائيل » على قصيدة أيلوار « هي
الحربة » لا هي إسمائيل ومجد

« لو وجدت شجرة معلقة بالقم في إسبانيا

فهي شجرة الحربة

لو وجد في أراجون إسمائيل

فهي بتحدث عن الحربة^{٢١}

على أنه حين يتحدث « عن باريس » تصب في لصيدته الطويلة « سبع
قصائد حب » فإنه لا يتحدث عن باريس على أراجون التي يتحدث منها
(١ ٤ ٦) أراجون من ترجمة البيان وأحمد مري وقد يروى في الكتاب التالي فلاح من
كلرود واليه يدعى مود « بعد أيلوار على عهد الحربة »

تخرجاً لأرواح القربى ، إنه يتحدث عنها في أسها : كيطل ، يُدعى اسرة]

« أسماء ملهى جناحيه

على ياريس أياك

وكتبتنا

يلقي بالليل

كثير يتكلم بأسرية »^{١٩}

رغم انوار من أكثر الشعراء الذين واجهوا المسألة بشجاعة كبيرة ، نحن
لا نتبعهم تماماً ، لا نحصل من نصيب ، ولكن هذا الوجه المهزوم بمرتب
هو ربحه حقاً ، دون أن يتسلم ،

« لا يصحني : النجدة في ياريس

إنك تبغين حياة لا مئيل ما

ورزاه عري

شعورك : عري حواء

يتكشف في عيرتك كل ما هو إنساني

لقد ماتت ميرتنا من أليان

وهي تحاول مجد القربى ثانية »^{٢٠}

ومن « أشوشة تزيه » من روح قصائد يعود إلى حدود عهد الشجرة بزمه
والتي يجر بزمه لأنه : آخر القصود : الأناشي الرسمة في الدم والصدى ، في
خرجاته التي حدرها في وجه الإنسانية

وكذلك جبهة السويدي من أكثر التجهيزات لمناطلة قهرم الفكري لفترة حل
الصيد يارم من العشرى مبدؤ كدبل الذين استهدوا في السويدي على خط
الناورنعلب خطوط القتال وفوق الأرض بلزوعة وقد قذح المناسم . ذلك أن
الاستعداد السويدي كان هدفاً رئيساً ومباشراً معتر أعده له كل ما يتطلع في عطلت
بوبات . وكان للقصود السويدي بعيشه مرحلة قاسية من تاريخ بلادهم التي

كانت قد اتخذت من أول ثورة اشتراكية عليها التاريخ خطيت إلى مجتمع يعاقب من جرائم القرون والأجيال رتبا فضلت مصر وحضيرة الفترة العشرية وأقيمت الحرب العالمية الثانية لتساوئ القتل من كل التقدميات التي قدمتها الشعوب السوفيتية في ميدان حياة الطفل من المجتمع الشيوعي المتخالف بين التطير من الشعر الفرنسي القديم يتجه في معظمه إلى المجهول من الجاني والقيم ، إلى التاريخ والروح والحضارة والحداثة ، وعنده الشعر الموقر في معظمه إلى صوريين أساسيين هما الإنسان والأرض ، الإنسان الروسي والأرض الروسية البطولة في حركة المقاومة هي بركة هذا الإنسان بالذات ، من أجل هذه الأرض ياقلدات من هذا جده الشعر في هذه المنطقة من العالم شعراً حقيقياً يوثق الاوقات بالواقع ، سعى مبتذل منه في سائر الروايات السوفيتية وصلى أحد شعراء هذه المدرسة الشعرية حين قال « كنا نجد الشعر مكتوباً في حياتنا لا يحتاج إلى الخداع ، فقد كتبناه بدمائنا » وليس الاختلاف بين صورة البطولة في شعر المقاومة الفرنسية بصورتها في الشعر السوفيتي معصوماً على رابية التصوير وعندها — الإنسان والأرض — بل عجزه بعد ذلك مجموعة من التفريعات الفنية ، كتركيز الشعر الروسي على بطولة « الفرد » وتركيزه على « الشجرة المخصصة » ثم يركزه على « التفصيل المادية المضمونة » إلى شعراء محددين من الشعراء السوفيتيين صنعوا السلاح بدماء في جيبهم السبل والفللمن والمفهمين الثوريين في البنية ، وعاشوا مختلف مراحل الكفاح الذي بهزأته وانصاراته ، ثم بطولته بعد ذلك ، البطولات المهرولة التي لم يصبها وسط الظهور والبطولات المنتصرة التي جلب لها من يربح تلك دامت في طريقها جثث النازي المدحور ، كانت « الشجرة المخصصة » بمثابة المصود الفعري لتحريره الشعرية في حياة شعراء المقاومة الروس ، فيكتب ميخائيل لوكريسي الذي حمل مرآة المصوريين في جبهة حوالا الغرب العالمية الثانية ، إلى رويته

« إنني سأسلك الأمن

إلى قلب في البرية كوكا

ولتكن في الليل مطرًا

أصبح بك
« لك من أنت ١٠٢ »

والجربة الشخصية نمتد على طرقة الفرد كإنسان يصارع في حيا جهنم
لا تجمعه الفروسة أن تكون إلى أحد حرمته المصور الواسع على ليله له - لكن
يكون بطلاً حقيقياً - أن يصمم حماره بنفسه ككتابات التي أعدها القريب
بعد مدنية يعني مع الكاء في عاربه في الظلج حتى سميت وأصبحت كروح
الطيف - حينئذ تجد مارجريتا النجم هاتفي الشمر - للصراع مع البطولة
بطولة المروءة التي تمتد إلى الفتح في بعبدة فريده يد المصنف - القرة الأبدية
لكن بصيرت حلف البطولة - فلتصيح لنا معجزة - فالفرز هنا معناه
لما يجري البحث هو - الحانة - التي بناتها الشاعر في رؤيه الإنسان والأرض
من منظور - المقارعة - بل إنك تستعمل التي يتبع للمخيلة أن تقرأ خويوه يكن
ما يمتد - مع حرمته لا تملك يد في حسيدي - حارباته مستويين سيء نظره أنه
يجب له - يدولا موضوعياً - في أن كتاب المستوي التي تعمل بين - بين أحفاده
و التي استحكمت حبيته / فتمتد تلك القوة بطرنا بقنادله / كتاب
شظايا تطاير - نيك - ولما كانت الشاعر مارجريتا النجم قد وجدت بيتها في
توسيد معى البطولة في طريق مسلة وثنية حلف هتلة شظايا في اللج - فهل
يختلف الأمر عند الشاعر زيب سيانتيكي حين يرى داثيوم سمة آلاف تخيل
أن أمدوح من إبلد غطيه الكدم كخطير علا - فصلاً ؟ هل يملك الأمر
ولد رأى بطول - جمهية - هي الشاعر التي رأت بطولة الفرد في رأت - فلا - إنه
البطولة القوية - في شعر لقابوة السوفيتية هي ظاهرة الفكرية وصية حماً - هي
إذا تعمل الشاعر رؤيه سمة آلاف حلة استشهد أبطالها في - صورة واحدة -

يقول زيبا سيانتيكي في القصيدة « بصير رأيت »

« تكون منهم حركة خاصة خاصة إلى هذه هذه »^(١)

(١) « الأبيات من الترجمة حار معن تأير يكر يوسف في » مختارات من شعر الكفاح

الشعر

تتأكل « صورة قدامه من ليل » التجربة الشخصية ، مماها الواسع ،
 « جمانا البطون الحبيب » ، فالشاعر سيموت بخاصية روحه أو سيبقى
 بهذا الوجدان القوي الموقد « انطريفي » « جمانا آسن الأبد والآن » « وفقد »
 وسبب أسباب الانصاف ، ذلك « وفاردا للثراب أو تيمرنا التبدل ، وفي
 ذكره » لا تعطين مشاركتهم الشراة ، انطريفي يوسف أعبدج ، هذه
 الحياة الخاصة التي يصادها الأبطال بالرمح من كل الأعداء التي يلقيها في
 أخيه . هي « باقة الزهور » التي يولدها إلى تم عبورها وسط البحر المعلقة الكاذبة
 من جوف الليل . هذه الحياة الخاصة هي التي تدلج الشاعر اليكس سوركوف
 إلى مناداة زوجته أو حبيبته « الوصول إلى بيتي على » أما عروسه فتقتضى عنه
 أربع عطلات . هذه الحياة الخاصة لتبرأ هي التي تصوغ قربة الأفراد « أي
 بطولة الأبطال » ولكن في سائرهم الإبداعي الذي لا يقتل فيطوّر برسم المتعود
 المستقيمة التي تجعل من الأبطال نماذج جوهرة من عرشه . إن « الأبطال »
 السوفييت هي لهم وهم « يرتبون بالانصاف سقا » ولكنهم يشعرون بالمرحمة من
 التفاح . وهو بصورته حقائق شوقهم المارم إلى الفاس امرأة أو ذري
 أم أو طيبة صديقي أو ذكرى حبه « فإنها تبحث لنا حذرة الإنسان » فيهم ،
 وإن تصدعت - ولديك من أن تصدعت - في صورة القدر على أن الإنسان
 ليس إلا طرفاً لتصل إلى هذه الحياة . إنه يواز التبرعته القدر السويقي ،
 ولابد للمعادلة من أن تتكامل بالطرف الآخر وهو الأرض ، فإذا كان الإنسان
 بطوليات « الأرض هي « الخط » « التي أعلن عن وجوده ، فهي البطون ،
 والأرض . ذلك هي العنصر الذي يشكل طبيعة الصورة الشعرية في أوجه
 القائمة السوفييتية وفي أرض ملازور ، ربما يصنعها الشاعر بأنها « الأم » ولكن
 الصورة لا تتكامل إلا بأشعاره وعلمه ، وفيه . والأرض هي « الأرض »
 ويسبب « الطبيعة » كما أنه في شعر بلاه أخرى ، وراية قدس هو رب الوطن
 الذي يصنع معاتير « ساكوشكي كاللا

« كنا نسحب

لروح الديار الحبية

نوردي الطريق
بلمرغ الزكاد

• • •

ولد شاعر الطبيعة « النور » من بين شعراء نقادية جميعاً به شاعر ميل
الكبير بابتور يد . به يدورى أبهى عذراء ممجاد : لاكنم : ولا من أوطى
بمنا الطريق . لقد طاردهم نفسه حباً إلى جفجف الشعب الإنسانى في قنانه
الطريقى صيد الفاسية . ولم تكن ديمقراطية بالنسبة له إلا صورة أخرى من «ى»
وس كل الأوطان التي عالت وتماهى من القهر والظلم . صك : كانت ديمقراطية
عند ملقى العالم : على أوضاعهم المستهدة كما يستول كزبد من : به : براه : على
بوركا صريماً . لم تترك بين الإنسان والحيوان : تماماً كما استشهد
به : في أرض الإفريق على تفاصيل الذرقة : بابتور شاعر الطبيعة
بهذا معنى : لم يستلهم خلاصها إلا وسالية الزينة : بل جعل منها : خطية :
الصورة الشعرية التي رسم فيها معنى البطولة على نجر مختلف عام الاختلاف من
لعن القسوى : ولحقى السوفى . صك : به : في : البطولة الفردية : حقا :
لكن من خلال صور الكفين الذين عاشوا أو استشهدوا في معركة أخيرة :
لجد قصيدته : في صورة كسب : في صوته هي صورة الشاعر الذي تأرجعت
رأسه في انقلاب : وأبوابه إسيان مغلقة : والوحوش الشعرية سحر : عليه : كما
أدك تجد قصيدته : هي ميكويل هرنانز : الشاعر القليل قد مسجده إسيان :
صورة هذه : البطولة : التي به : به : إن إطار : الطبيعة : التي لا تملك أرواني
وأناكاد وحركتها وسكوته من مشاركة الإيجابية في رسم الصورة الرسائية
للمقاومة ويدلونها

« سجلت المندليب أيضاً في الفن »

هندية برتاليا

شاعر أغنية عذراء : حيوية ورقة خضراء

أنا بابتورى

في بيل وباد الحركة
شباب أدبي ، متعدد ، متحررو من الماضي
فانضموا بالتمسح والبروح
معد ويطالع مثل معد عام
بسط الحطة الى عبا في ملاحم

ويرى أنها هي صاحب « التمدد الفاسد » الذي يعد أكبر ملحة بطولية كبرى شاعري عصرنا ، وهو ترويج التمدد الديمقراطية على القدسية ، وبتجديد شعوب الأرض في التمدد ضد الوحش النازي في قهره وتقاليد مجالبه ، ولعل مصحته و « باع آسيا »^٢ هي تأكيد شفه لخصائص التقنية التي عبر بها سره لتمدن مستلهم بطولات « الأنكباد » ولكن من حياء لخصائص ولشعره يتجسم على وجه الخصوص ، وأمثله « الطيريط » بمثابة الذي يتجاوز معنى « أرض الوطن » إلى الهي القريب من حدود الوجدانية التقليدية من حيث لظهوره وهو يندى القديم في الصراخ الإخريعي من حيث الجهر ، وقد شئت تسمية قصيدة لذلك إله يشغل التزعة الجولوية « شيئا » لا أنكرها ، يعني لأبعد ظلالا للظاهرة الشخصية أو حياة خاصة وشعر مراد « لولا بعد ظلالا » لشكوه التلويح « أو عاصفة الأمة » وأما بعد صدق هيمنة خصائص الخبرة الفكرية وقصيدة الشاندينيانتر والمجاعة وليس هذا هو الجاه الذي أتى من عصره في آخرت القديمة ، الشاعر الذي تلقى بجماليته وبعولته وسحره ، بقية شعراء العصر الشاعر هيدو ، يكو جازبيا بروكا « لا شئت أن أن أوركسا كان سميلا » بالعبية في شعره ، ولكنه الوبح القريب من روح الطعونة وهنا مدهاه لأن يكون تربية غاية القريب من الزمان الشعرى بفتحها ويرأيه وملاحمه ، وهو يقرب عن تكوين « صورة البطولة » في عصر التمدد في الشعر الأرض الذي يعد كثيرا بالتمدد في القدية

٢ « باع آسيا » : تعال إلى عالمي سكنت هناك أفرق » ترجمة هادي هادي سري « وقد قاله وعلم آسيا » فحينئذ يقال سلك سلكه عابر سلكه ١٩٥٧

حركت مراد في مراكبه جميعه اقول منقولها على اقل القليل - إنه في قصيدته
 « مرثيه لاجتاليو سانشا ميديس » يكاد يترك مطبع مصنفه جايكوفسكي
 في رثاء بيهر من يقول « في المصنفه من بعد المظهر » في بيته المصنفه للخياله
 التي كتبه بالمرس - فلا يتركه بل هو في مراكبه من بعد الاستشهاد وبلا لا
 لقائه - بل يؤكد تأكيداً « هادياً » « صادقاً »

« انور لا يعرفك »

ولا شجرة التي

ولا جدار منزلك ولا غلامه

الطبل لا يعرفك

ولا الأصائل

فذلك قد سمع في الأبد »

كأنه يريد أن يعيد في شكله « الموت » معناها « الموت » - مثل أريون -
 بعد أن كان يصيح « صبراً » « حاشاً لا » « قتل » « رهيباً » « صرخة » - وفي جملته
 التفاصيل الدقيقة يعزب نوركا من الشعر السوفيتي ويألو يرونا على السموم في
 معنى البطونه - معناها القوي المخلص - لا معناها الإيماني الشاسي ولكنه
 مجهل في يرون قد لا يصاد من « المواء » الخاصة « و » التجربة الشخصية «
 مع وضوح بعداً جديداً هو ما يمكن أن يصور بالتحقق الترابية « أو هي
 عن حد تمير - مائة أوت - نوركا يمرض فيك مائة أنك تمنع من يكون
 هذه « البطل » التي يرى « ولذا قتل » ولكنه يمرض غايه المرح على تصوير
 « القتل » أو « المريد » - إنه عبارة أخرى يجيب على السؤال « كيف قتل ؟
 ولا ينبغي أن نعرفك لما قتل - وضيق - لحظة القتل « من شأنه جلاله يروا
 الصراح بين البطل والتموي التي يقومها - وركز نوركا على عبء « الضيق » هذه
 لأنها مصدر الاستجابة عند الخلق - والتعامل مع البطل « وتصوراً الانفعال
 بالأمه « أو الدقة الشورية التي تسبب من وجدته اللازم في اتجاه
 الأثرية - أي صوب المأوى - على أن نوركا - من أجل هذا المقصد « استجابة

() ربيد نام المظفر - مجلة المشرق - ١٩٦٧

الكلية لا يصب في اصطلاح صير للكبراء : الأبطال « كما يفعل نرجس مولا »
 بل هو يصب في شخصيات هادئة ، ولكنها حقيقته يعرفها الناس أو بعضهم ،
 لأنه أقرب ما يكون إلى الشهادة التي هي صورة القناعة بالهبة إلى الطرح
 غير أنه لا يقتصر على الصورة الحادية ، بل هو ينطلق من الظاهر الخارجي إلى
 ما هو أكثر داخلية في الوجدان ، يقول في « مصرع أكتوبر الكمبرور » :

« إن مصرع الموت لا يدرى
 قريب الواسع الكبير
 إنها أصوات حقيقة صرخت
 بصوت القنابل تظهر
 لقد أظلمت حضانه الخنزير البري
 في أحلبهم
 فك صرعه « كان يلب
 كوياته فلهم دماء
 واغرق بالقبح المدحونة
 بدم الأعداء
 ونكسهم كادرا أربعة هتاجر ،
 فأتى بالسقوط صرعا
 وعند ما صرحت النجوم
 حرياتها في الماء الساكن ،
 وعند ما حملت المجرى
 بالجدية انزكشة بالتأويل
 صوت صرعات الموت
 قريب الواسع الكبير »

ونكاد لا نخطئ لعمدة نوزكا الأخرى التي كتبها في نقاوة من هذا
 صلب من حيث يظهر - التركيز على بطولة الأعداء خطأ - ولكنهم ، الأعداء

٢٢٢

العاديون ، التركيز على بؤرة الصراع أو السلطة المهيمنة مع الاستناد على خلفية الصورة الشخصية الواضحة من طبيعة وليس الشخص . أي أنها ليست الطبيعة « الحالة » في الأغنياء ، وإن تضاعفت معها و صيغ الحديث . ومعنى سمر أن دوركالم يفسر المثالية الوطنية بمعنى القوم . وإنما كان ينشد أغنيات لقومية و الحروب الأهلية ، ولقد تمت عام ١٩٣٦) غير أن الحروب الأهلية الإسبانية على وجه خاص ، كانت حروباً بين الفاشست والديمقراطية ، أي أنها كانت تصطبغاً مركزاً مشهود الحروب الأهلية القارية بين مصرعه بثلاث سنوات

٢ ٢ ٢

فليست حروب الوطنية وسندها على التي تشهد « ادوام » إلى الضوم ، وربما كان التمهيد لتدور حداثته نفسه أرضاً في قلبه « الوطن » أفلا يجتج حروب الوطنية أن يدورها عن أرضهم ضد العدو الداخلي يعكس لتقارب التقارب التي يلتصق بها للمازى الأجنبي ؟ هذا هو المبدأ الرئيسي الذي يوجه الشعر التركي ناظم حكمت إلى ضمير الإنساني المعاصرة . وفي سياقه أكثرى لقول إن ثمة قرناً يدهياً بين الحروب الوطنية والحروب الأهلية ، بين «حروب التي تستهدف ضد العدوان القادم من الخارج بقصد احتلال أرض الوطن وسلب سيادة أهله عليه ، والحروب التي تستهدف التغيير الاجتماعي الداخلي بقصد تغيير نظام جتاه معين على نظام اجتماعي آخر ، ولكن هذا يتبادل ناظم حكمت و معظم أنماطه ألا يمكن أن تكون هناك حروب « مختلفة » من حيث الشكل ، ولكنها تقوم من أجل ضد عدوان خارجي له كونه في الداخل من حيث «ضمير» ويجيب أغلب القادة المعاصرين ، إن شعر ناظم حكمت يتلوهج في بنية أدب «نة ومة الوطنية » لأنك تلمس الزبدان الوطني في تركب وخبراً من بندان الظلم اساد.. للاستهجار ، لكني تقاوم « الضلال » من مبادئ في الداعل ، ويكاد شعر ناظم أن يتميز عن شعر المقاومة في مجموعته بأنه شعر « الخدمة » لا شعر « الحاد » وهو يهدف للهي يتكاد ينجأ بواب الشعر لدراسي ، بالرغم من أن أعمال ناظم حكمت الرئيسية هي أعمال سياسية مباشرة « أكثر مباشرة من غيره من

وعلى رأسه ثامر البغدادى ، فانتزروا ، هي في ذاتها إحدى تصاميم
لقدومه لجهنمية ضد اللامعة . فقد انطسب الحكومة العراقية إلى صغرة
التاريخ في بداية الحرب العالمية وسعد . جحافل جيش الألمان أن يصير
أرضى بطنيا وأقتسم الحريش العراقية على احتلال يوحسلاف تصلفه من
أشياء الحرب على ألمانيا . . وأصعب البصر الذى قدم من . اعلا . صحتك الكيانية .
أن بلاده أترش في حمأة الحياة . فقد وصلت . مشكلة عدم الاختفاء . مع
الإسعاد السوفيتي لشعر الشعب العراقي في أيدى حرب يحيى غداه . التاريخ
من الأمان وصلاتهم في قلعة على . ولد هذا الصرخ أديف فانتزروا في الحجة
الموضوعة أمامه وأمام وفاته هي التزنج الحديدي من بين أبواب القاموس .
كان قد عهد إليه بتعزيز . صحيفة نقد الأديب . فابال . قصائمه كاسياط
على ظهور المظنين سكنت أوراكم التي ضللت الذهب رينا صير . مائث
أن ألقى . وأصم إلى شاعره غداهل يصف من خلف الأسماء

**« بدلا من القاذية تطهير ليلك
وتناثي قلبك بالصورايخ النارية
وتلف اسرافتي المنيعة » . .**

إليك « لا ينجبر » وإثما بالعلمه تكتب »

ولقد فسر روف لتساكدها بـ « إرثية الحب » ، وذلك ضمن دفاعه عن نفسه ودفع النكاح مناديه به ، ويعمل «مخبر مطيه القاضى يرى وأمثال سرحه غير أنه لم يوفق خطة واحدة على حل قضاائه في يد وأسلحته في اليد الأخرى . وكذلك لم يوفق انجسترو والبوليس القاضى ليلقارى من تصبه حتى كان الرابع من مارس ١٩٤٧ حين تم القبض عليه مع الألوف من المناضلين أبناء الشعب الفدائي ، محالته ومشتبه ، شيوخين ووطنيين ديمقراطيين ، وكل من وكتب بصلابة وحسم ضد نخبه بلاحد في اللغة بحدوثه . وبدأ التقلب المهنى مما لا يمكن له حتى في عهد عفاكم التفتيش ، وانتهى حبه فائترأرويه وطلب روجه لتأجج بالنور لترفع مصراياه بقية الرافى إلى الناس من يوليو ١٩٤٧ بدماء الحماكة . وكانت الأحكام عليه لمدة قد أجمعت سلفاً . وعلى التنازع على حكمهم بضعافه بكتابات بسيطة ، لقد عملت طامسا في سبيل صداقة شعبى ووطنى إذا كان على أن أحاقب لذلك فإن مستعد لتلقى العقوبة . إلى الثالث بالمشرعين من يوليو ١٩٤٧ بعد التماس حبسهم على قات روجه ورفيقه بـ روف ويعزود واحد مرشد في سعاد

« من يسلط في معركة الحرية

لا يموت أبداً . لا يستطيع أن يموت !

وسعد زانبروف شهيداً وثقت تعاليفه من بعده ترسم لبطولة صورياً في وثائقه الثمينة ، صورياً مثلهم سابقها اللبابة بالسياء من أحراق « التجربة » التي عامها حتى حرق الرصاصى صدره الوهنى وأنجس الدم من قلبه للضعيف . فمن ليل الألم وحراره كتب لعبده « يميني » !

« ماذا كنت في ؟

(١) هذا النص والحقائق التاريخية والبيانات الأساسية في هذا الجزء من هيكله بأخوه مع

كتاب « فليزويك فاجر بلغاري الفجر » لأحمد سليمان أحمد

١٠ ثى • بك اللسان والعباب الضامة

ماذا كانت ثى ؟ موطن ورفى

يحمل بالعم ، يهوى الخناجر

سببانه الكمال ، والقبائل

بالخبي • والفورة • والخامور •

هذا هم • القاسم • بشرتك لأصغى • بين الثمر • الذين اصغوا من إسبانيا
وكفاسها • المبروت • فيه ففصا • هذا • المرح العميق • بين الصورة الرومانسية
والصورة الواقعية • لتجربة أبدأ بالعم • ولكن • مفيد • و • بديهة • تعجب
في وجدان الذاهر من همد بطلاقات ر • به • على عالم • آكله • في • القضاء • والقدرة
التي • على • الشاهر • فيها • يشبه • بطور • قصار • أن • بأحد • نصيبه • في • معركة • الإصداق
الصارية • من • أجل • الحرية • هذا • يحرق • لأزروق • بالفرقة • التي • تهر • حتى • التطلع •
نهز • بالرقم • من • يصعد • الممد • بجانبه • يسيل • منه • الدم • وقد • تشكلت • من • السرة • لأزرق
واللون • الذي • من • منحه • مركزة • من • ملحم • القرن • المسموم • هذا • منه • هو • الذي
يحرق • في • عروقه • اليوم • وقد • بمتحه • الجارية • قدأ • هذا • منه • هو • الذي • يسيل • حاراً
ويترك • التطلع • من • قلب • صديق • • كنا • والجنود • أيدينا • تعمل • في • فرد • واسحب

• فكله • يرى • في • حى

• منه • إلى • عروق • الأرض •

• فكله • كالب • إسبانيا • في • شعرة • عالم • درسي • كاملاً • كذا • نحن • فيه • يحمل •
ويست • جرد • رموز • جرد • ومن • بالإشارة • العابرة • كخبرة • سرية • ولما • حتى • تقرب • إلى
• الكون • ففى • المنقل • سبباً • من • الرجوع • الواضى • وأكده • يمكن • مكان • الضباب
من • هذا • الوجود • والوجود • الذي • يعيش • فيه • بين • أعمال • هذا • الفلم • يشعر
فأزروق • بوسط • المصير • بين • وبين • الإنسان • في • هناك

أنا • هنا • هناك • في • كل • مكان

• هاهنا • في • تكس •

• هاهنا • في • الخوا •

• شاعر •

• في • كل • مكان • أنا •

من أعراق هذه القديس يعرفنا . . . وقد برعتم وما نذكره جديده ، وهو
الواقع المربك عقولنا ، ولكننا نتجاوز هذا الواقع ونخلق في أفاق دؤب جديد
لم تشكل بعد ، وكلنا في سخط الناس خط أنا يرها وقد تعويت بيلاده في عالم
جديد . دؤب كالت في ضميرنا حيناً بروده في اليقظة والنوم ، بقوى

« أريد أن أكتب اليوم قصيدة »

حيث يشروح البيت ألفه في العصور البعيدة

وحيث يخلق أجنحة العيشات المتباينة

التي يترج النكت من قطب القطب

لقد بعث بفارغ وان سقمه فيترجوه « ليس لهم هو التخصص » أن
يقرب في إحداثي تصالده ، وقد سقط الألف في حيرة ، وليس لهم هو الاسم «
كما يقول في نفس القصيدة « في بناء لإعدام كتب فيترجوه قصيدتين
أولاهم تزويجه ، والأخرى بضم « وكان نومه أمسي على حفته من الصفا
الروحى القس ، ما يدع محبته في صياحه دونه تزويجه في هذا الإطار
« سأتك أحياناً في هفوتك »

مثل زلزال بعيد غير منظر

فلا تتركين ، أنت ، عارجاً على الطريق

ولا تومضين برجوى الأواب ؟

سأدعك دون طعيج ، وأجلس بهدوء ،

وعينى مصمغان في أفقاعات « على وجهك ،

وعينى أكون قد تأملت حتى استجذبت النظر

سأفركك من ثم سأعطي

بين يدي من يداه سمعه و إقار عتلات

« لقد سقطت ويحتمل آخر مكاني

ولقد كفى منى »

ماذا سيم هنا اسم قصيدتى ؟

سأرى بالرماس ، ثم - الذي ؟
كل هذا بسيط ، متطو
ولكن على قدامنا
سكنى مونا صحت
يا شعبي
فلك لا تأسى أبداً ،

هذا الاختلاف « الشكل » بين القصيدتين ، وهو اختلاف التكامل ،
وليس اختلاف الناقص ، هو أيضاً فارق لما يرجح تركيب رتبة الرومانتيكية
وصدده الواقع الصائب . ولحق ألهم بكاملان بعضهم البعض كارتوى
صورة وحدة أو كخطين متوازين أحياناً ويتاملان أحياناً أخرى
ظلمة التي يحتلها من مادة علم لونية ووجه بعد موت . هي الخط
التي يتكامل - بالتوازي أو التماثل - مع سطح الإكستر أو العاكسة التي
تتغير فيها قوماً مع الشعب المتأصل . تماماً كالورق في صورة واحدة ، لونها
الأول هو « الحياة » التي يظهر بها قلب الشعب ، والآخر هو النهاية التي
التي تأتي في عظم التماثل ، وبخاصة إذا كانت نهاية شاعر فرد
طويلاً للحياة

على أن يطول ما يتكرر - سواء تلك التي خرجتها في طهره ، أو التي خرج
عنها في حياته وموته ، لظل في البداية والنهاية عوالمها المتغيرة « شخصية »
أو « حياة الفرد » وبخاصة في إطار دولة المديون هي الشعوب الأخرى « صورة
« البطل » الذي يرى في بلاده فاعله الضداد . ويصبح هو وحدة قاسية
مع عظمه الآخر مما لا في صفوف شعوب أخرى استهتفت فلمدان . - هي
صورة أقرب ما تكون إلى الصورة المتغيرة للبطل التي يجدى في قلبه بعد
الحسين على بنائه من عملاق حركة قصير يمه وبن خلفه حياً ، فبها وبين
هو في الشئ في معظم الأساليب غير أننا في نهاية الأمر مهما أصبحت كلمة

الصراع الداخلي في سخطه أو كنهه الصراع الخارجي في يديه المصطاب ، مستقبل عبودية ترويجية للبطولة « الشخصية » أو بطولة الفرد ، وعلى التقيض من ذلك ، تماماً تصان عبودية البطولة في شعر المقاومة القومانية ، إذ هي مثل في عصرنا نموذج البطولة العمادية في مواجهة أبلغ أليوان الميوان المديت الذي تآخذه الأمور بالية الأمريكية حتى لظان الظلم أجمع ، ولكن فيتنام وحدها ، من بين جميع القوام التي ركزت عليها الولايات المتحدة ، ثقل « بعملة قوة » في كيان البطولة للتأجيل ضد الوجود الأمريكي ، فإذا كان جديداً ، هو الصورة النموذجية بطونه حصراً على مستوى الفرد ، في فيتنام على المصدر القومي لبطولة عصره على مستوى الجماعة ، والشاعر الفيتنامي غناجيل ، وقد ترسب في ذكريته هذه الشخصية الخامة ، خلاص تماماً من ، الجديدة الشاعر البلغاري ، وناثهيكية جديداً صنع النقية تهاشياً للصراع الداخلي ، وأقول : الصراع الداخلي ، وليس البدء بالخصم ، لأن الشعر الفيتنامي معاصر لا يرمي بناؤه على أساس المصلحة في شكلها الخارجي ، بل هو من هذه المزاوية أقرب إلى نظام الجبال باليونان في الشعر الفخري وأما هو يستلهم من المصلحة جوهرها ، المستفاد بالصراع بين الفرد والقوى الخارجية

ومن الطبيعي أن يكون مشهد « الحربية » هو السند الأساسي في عبودية البطولة التي يرسمها شعر المقاومة الفيتنامي ، ولكنه التحد حركه القصير الذي يصل إلى هدفه من أيسر الطرق ، - ولعل قصير هذه النقط وتركيزه يصبى عليه شيئاً من مباشرة الصراحة ، ولكن هذا الذي يعيش فوق أرض فيتنام ذاك أن تتفاجئ حياة « الصراعات » ، - ومع ذلك فإن الحرب - على الطبيعة هناك - ليست بمنزلة من السباق البرية ، بل لقد أصبح يجرأ لانتجراً من هذه الحياة بعثت إذ لشاعر الفيتنامي لا يفسر بأنه يهتف أو « يردد » سبي يصرخ ساقه عاني في أغنية المقاتلين .

والناتق والمقابل ليست طريقنا إلى الحياة

فلم تكن أبداً أصداقاً للحروب ،

ولكنهم أقبلوا صديقي حتى الأسنان

فهل سلم أنفسنا للبرودة ؟ كلا ،

لا يحسن الشاعر الفيتاني بألم تخرج من أجود الفرو التي عمل بك الإجماع
بدلاً من الصرخ ، ولكننا نعلمه ولا ننصف أنفسنا إذ قرأنا هذا شعر عذري عن
نصوري لا يجرى على أرض بلاده فهو يكتب القصيدة بيده اليمنى ويعتمد
اليمنى بيده اليسرى وهو يسر عوداً معدداً ناعماً بل هو درة دم تجري
في القنبه الأكار التي يصنع الدماء كل لحظة بلا توقف فالشعب كله به هذا
الدهر ، يأكل ويشرب ويحب ويقاتل في ذلك وسط وهم بعد هنالك وكفه
للحب وأخر لشرب ، لأن العدو لأعدائهم القرمصة بهذه الشفقة ، فأصبحوا
يسبون وهم يقاتلون ، وماتوا وهم يحاربون وفيه أشكال حياتهم العينية
أي أن نبال جرح لا يصل من جرح الجراحة العينية ، وليس ستثناء وهو
يصعب الشعب بأمره ، وليست له جهة أخرى فالشعب يصنع هذه الطغيان
تدعى من أعماق التجربة الفيتانية في كتابه شعر المقاومة في الفن النادر لأن جود
قصيدة صليبه نحاية من الحب وتكسبه ويقطع لاندوان تكوي مغرب لا
القاسر أو التجميع ، هي أساساً نطق الحب في فيتنام فلا غلب أن العدم
و خيبة يلو أحدهم أو كلامه مضمرة على يدى العدو وأن تكون الحبيب هي
أساساً نطق ، لأن الشعر الفيتنامي يصور في الصورة الشعرية أبعاداً جديدة
عندها كل شعر عظيم في الماضي ، ولكننا نعتقد جنبها وجوبها من طبعه
المعروف روح القرن العشرين الذي لم يزل تلك الأسماء في قصيدة مائة طغيان
و قد جبرت لفظ الفاضل ، فترى منه في حجم نطق يكايوس التي فيه صبيحة
التي غارها مثل هيد نظم تخد نفسها رويداً أفر ، ولكن الفيزاج التي كان
يسرع عنها لأرأس قلانس أصابعها جرح من رصاص العدو فلم بعد لما مكان
سند عني

حظ حلي

ولمست دموعي لتصل إلى

() جميع قصائد الشعر الفيتانية ماضية عن اليك الإمبريالية نكاتب « الأدب ببركا
البحر والظلم في جنوبهم » دوي قمت بنقله لكم به عنوان « أدب المقاومة و فيتنام » شعراء
وزارة الثقافة

في صدره حيث كنت قد ان رأسي
 كأن القلب يعل
 صباح الديد في مكانه ما
 واستفطت من فوق
 وحين تذكرت حصى
 قلب لؤذني الأسي
 من الحروب شيد
 لواء « هل تعرفينه يا حبيبي ؟
 كل ليلة « حين كذبت « بغير قلب
 صديق الخط الفاصل »

و صبروم وحيدة من الناحية واحدة والمستقبل من صبر والحروب
 من سنة الأولى سمع الشاعر عدم ذلك الوجه في البساحة والتعبيد معاً
 هي قصة حب بسيطة حقاً ، فأتيت فيها غريبة وأصبح ذكري يتوحيق في حبال
 الشاعر كله أتى ذو هزله ديام ليبر الخط الفاصل بين عرد والسلام بعض
 حصة ، حيث سرعة القلب ، تيسر ذنبه المذكرى بالذبح المكملة أن يفت
 في اللوم طر يوجد الرأس الممشى مكاناً يأوى إليه ، ولكن ديكاً يصبح في
 مكان من يشيد كواحد بالأسير لأنه سرعان ما يتتبع في حقيقه وحيدة تملأ حياته
 كلها ، يوماً ويقتله هي أن قلبه بفرقة هي التي بغير حدود العهد الفاصل ،
 وبأرغم من يدانة البند الفراق في القصة ، إلا أنه كلما نزلت في هذا القلب
 التي رجل كل سنة من « الطيرب التوبيد » أدرك أنه قلب شبيب كامل يتوق
 في أسلامه إلى الحب ، ولا يترك مغراً من الحب فيهم لخط الأنتى يقسم إلى
 وبين السلام وهو قلبه بغير الذي نكور من حوى قصيدة « وطني » الشاعر
 جيايغ نام فقد أسحب وظنه قها مضى من كلمات الكتب وحياتنا لطير
 وصيد القري ويعد أمه بهاباً وأمة فيذكر لها يذكر أخطائه صغيره شاهد به حتى
 دانه مرة على أثر « حلقه صاعده من أمه » ثم القلب الأم » و بواب

« اسعرب الطويلة » والتم إلى صمغ المناصير . وجاء قائم يوم وتطرق حبي
 بشارته الصغرى التي لم تعد صغيرة - فأحس بالدفع بالرشم من الجدار المنظر
 صمغ عاد مرة أخرى أثناء فترة ساد خلالها المنجم نصارستالينوف إلى لم تش به
 الكلدان . وفي المرة الثالثة لم يجدها . فلما بالعداء وألقوا بجنتها بعداً لأنه
 لم تكن آكل منه « حياة » ولا « يسوق » أن هذا الرجل

« لقد عشت وطير ذات مرة » طوره ورفشه
 والآنم التي أمضيت لها حقاً صعدت إلى السرايا
 وإلى أمثلة الآن « لكل ذيق من لرب الأرض
 يتوصلها جزء من جسد وهم اللذة التي أحياها فلأبد » .

هكذا ليضع دأق أو تكاد في القصيدة الفيتانية معاصره إلى مستوى
 الأسطورة . إنها من الملمح الرئيسي في صورة القوت التي تمنحها هذا الشعر
 للاثق التراث التي حفل بها الشعر على مدى الزمان ولكن لأنها « للقرأة المبتدئة »
 التي جعلت الحب والحر بسمياتاً واحداً ، ومن الحياة وأدوت عتهداً واحداً . فلهذا تكاد
 ترتفع إلى مستوى الأسطورة فهي « الوجه القاتل » ينجمه وفمه « الحاضر دوماً
 بوجه » كآله ورج فيتدم كلب « روح القافية بالحبوب قصيدة » إن في
 معظم أشعار القافية « ناشى بانغملي لغيره » كالطرية والقررة أو انغلق الصبغة
 كالكرش والعرض « أو ساقى فنصال الجائره كالمهيدة والإمان والحزب
 ويساقى الشعر ليعتاض الخنثى أن يقدم صورة جديدة هي أقرب إلى صورة
 « الزا » عند أرخين « مع اختلاف بسيط هي أن لكل شاعر بيتاى الزاء « بها
 على شعراء المقاومة القزسية بأشياء أخرى عديدة « إن نترك والحب هي التماس
 الشوك الأعظم بين شعراء فيتنام الجنوبية « وهي ليست دأق « الأثق » ينذر
 هذه هي قرأة « الضال » « هذا لاسي مطابقة أن هي الأوتة يجذب أنف المناضل
 المبتدئ إلى حبيب » ولكن صغر المقارنة هو عرق جميع النساء وعطرها التي
 منذ انتابيين من الشعراء إلى تطرير أسانين من صبات الأسطورة « يستهل
 جياجج نام قصيدته « حور قرية في الليل « قتالا

«كان القاريب قاصداً في طريق الأخير من الليل :
وأكرم الروض بأزوا على مطح نخله
والجهدات بين السماء الرضعة والتجزم ،
والطائر الشريد لمعدار في العبداء

أذابت فتاة الساميات الدنيا سر وادها
وهبت ربيع باردة من الكيف ،
ومسبب الأمتعة إلى ظهور الدفينة ،
الزهور المرسومة والحشائش الخافتة ،
وإذا فلامسة يدانا ،
لأحسن ألفاظ الدفاتة ،
ولوليت إجماعها السريعة ،

ويكاد أن يصعد لنا صورة تعصبه في جري القاريب وبهميد العلم حين
وصوله إلى السلام ، لجر سبابة الفتاة من نسجه و « إنسانية » المناظر من ناحية
أخرى ، نأيس ألا يطال كمال محبة يروى ، ولكنهم بشر يحول بطونهم
ر حذا إنسانيتهم ولا يقصدها إذا ، ب د ه هذه إنسانيه من عبادة وكاد
منها هذه الطويلة ،
العلم ليس مقصورة على « أفراد » بينهم ، هي سهلة كل كائن يعرف
يعتبر رئيسي ودنا قريب هناك ،
تأين « لهم » حقيقة بقره هذا صمم حين يحتفظ لنفسه ، آدم مهم به دقة
عز بشريه جفيرة بالقالية ، الجهل هناك هو قشام مبراه تجدد في فتاة الساميات
وهي تعود السمين الصغيرة بعد أهوار الخادم ورئيس القدر أو وهي بعد
مهمرت وبعثتها حين نلجست عليها يفتى زيلها ، إن البعولة يهت في
استناب الصالح ،
إلى مقاومة هوذا من الدفاتة ،
السلوة على القفص ،
« ما »

القيتناى لى بحوره ويتصغر حديه فى حياته هو الخوف البنا على ، موت النفس
فأن يمشى الإنسان حياته العادية البسيطة بكل تفاصيلها وعيوبها هو تروح من
لماوة الى تتبع بطولها من الصدارة على « حياة » بحود الحياة الطبيعية بما تشتمل
حياه - لى أحمد جويى مر رواد

ويخرج العلم بالواقع فى الشعر القيتناى ليصوغ الشاعر تجر به التصورى لمعاد من
الأمس يشبه الحرف ، فتر بما تحورت الحبيبة لى يجرح الحاشق فى طرب ، ولكن
الظلال فتأكله الى ليعقد من لاه ، لاسم ظلاله آيدى والمرايا الى
تخلطها يسمت فى علم الملقم ولما هى مزود سقطة نيلك تسف ظلال
الأساة حتى لتصبح غيالا سرمد ما يتغير مع أشك الشمس ، وكذلك
تتعد حصة المراه حتى لتصبح لدمه طارقة هكنا ينى عيسى فروع اى
قصيده « روج ب الزيج » لقد تأهب القرية كلها لليلة سعيد فستحرم
كل شئ فى ضوء القمر وما جئت الا لأدق هربى فى ذاكرته

« زنى الفكر قيك يا حبي ، قد تلك الأيام المظلمة
سوى هفت نعت الأرض فى سرمد ،
أكلت من عصاة الأرض بشرت من فيسكا ،
أنفت شعبي على سطح الأرض البرهة
وشرب من أدوا كل ليله ، وهيكه بركان ،
وتجبرم رحلها هى لى شملت حينا ،
لقد حلفت ب « كوك انه دائم ،
هند ما رأيت أنت « لوريج سوت يا »
والفتح قبرها ذات حياء
ويخرج من فراشها يمشاوش شابت فى السياه ،
فحورا من نظام ، هذا مما يتحلى به أخيرا بالسعادة » .

() حشاد نيب فى قصة قديم

ويرى أن بقية القصيدة كيف وصلته قلبية فحاش كبيت، حيث أنها قد
 حذرت له، ومنه لا يزال ، ولكن الرسالة التي يديها حاملة الرسائل المأخوذة إلى
 قطع المدونة الطريق . وكان الشاعر وهو يبحث في ما كتبه عن الحبيبة الغالية
 عليه أن يجد كزوجاً كثر لهناه لقيت مصراعها ولابد أنه كان بها حاشق حيران
 يبحث عنها في قهجة العيد 1 نوع جديد من الرهبانية الثورية يبحث فيه
 الرجل ، أنه صدارة الصورة ، ثم تمتد حراً في النظر ، النافذ ، ، القارس
 انطلق ، وبعد هذا يلتقيان على خط لثارتا ، وبين جدران الدائرة والأحلام
 ندم آخر ، يلتقيان على طريق واحد ، هو طريق من أجل السلام ، واسترب
 من أجل الصفاء ، وسيلة كريمة غاية حسنة ، ولكنه بعيد سبيل ، التي لم تصل
 بعد من صنع بين الشفاه ، وأدعت إلى هذا الحشد من الناس ، وهو التفتيد الذي
 يصنع بتقصيده فولكلورية تمت صياغته بجملة كثر بتوا ، خلال شجرة كثر
 في الدوحة ، ، فهي أغنية فولكلورية ، وتخطيها فيها الشاعر الضمائر الثلاثة ، والكلم
 والمالب ، والمواظب ، ويستخدم فيها الأوزان الثلاثة ، فلامعي والحاصر والمستقبل ،
 ويوجد فيها الأماكن الثلاثة السماء والأرض وما بينهما ، حتى يحيط بسامته
 أسطورة بهذا الذي يجري على أرض بلاده ، والذي لابد أن الأجيال القادمة
 سوف يعونها البديل إلى الظروف من الواقع حتى تشكل حضارة الجديدة
 و . وهي ، ولهم من أشبه حلم من مقطري

في الصباح طهيت في الحقل ،
 رأيت خلال شجرة كثر العظيمة ،
 عند ونسبي بحري
 وخطبي من الریح
 لقد عدت إلى بي صكرة فوك
 ولم أستطع أن أنام -
 عند الظهر أقبلت أي من الحقل
 لقد رأيت خلال شجرة كثر ،

والظلال المستعبر لسعد الفجيرة

ظفري ظفر أي :

أي حادثت إلى اليوت مفكرة فيله :

بكس أي :

يعتمد الشاعر هنا على مبررات الأروقة عباداً تاماً ، فالحقل والشجرة العطيفة والظلال والألم هي جماع الرؤية البصرية التي تقتحم بها الشاعر أما حدث ظهر هذه الظلال التي تمتد بطول الشجرة الكبيرة حتى تغطي من يقف بقربها حتى الرصع ، هذا ماذهب له في الصباح وهو نفسه ماحدث للألم عند الظهور وبين الألم والألم تغيب عن نظائرها شخصية نائلة يتكرونها كالألم ، يفكران فيها حتى اليكاه وليس من شئ في أد شجرة « *the tree* » هذه لها علاقة وثيقة لا يهبط بالفكر الكارثي القاتل والشاعر يستخلص ماغوسي به من مظهر في رصع هذه الرؤيا التي يتقلب بها المفسح الأول من القصيدة عند حدوث التفكير في هذا « الشيء » الثالث الذي للألم ، ويكاه الألم التي تغطي ظهرها الظل المستعبر أسبق للشجرة لعل الشاعر هنا يوضح بوزن الرموز لا سطورية في هذه القصيدة الرائعة ولكننا نرى شوب الرموز هنا تقسم ذلك بظفي مديت في الأرمب الأورق بومب « الكتابة » المروقة في الأدب العربي . ليست هنا « بدائل » عادية بأمرى مبنية أو المكس كالأشعة وكثاني البناء الأسطوري في القصيدة لا يركز على المبررات المبرزة الصلة ، بل ما يتبع الشاعر في تبيان الأسطورة « ككل » كها ، يوضح فيه رؤياه المروقة في القالب والتعبير من ناحية ، ولتظنه بوجدان أنه يأمرها من كاسية الأمرى يسكن الشاعر لسطوره ٢٥١٤ :

« سألت شجرة كذا »

« أتتني إلى أين تصعد الرياح ؟ »

« وما تصيد إلى حيث تنبئ لعمري »

سألت أي شجرة كذا

« من أين تنحني جدورك اليان ؟ »

« إنها ترتجى من يتابع الدلف »

إن حيدة الأرض تعيش فوق البرية التي تفتجها ،

إن طائر الألى « يعيش فى القاية التى تلوها

إلى وأى تفكر قبله ،

أنت الذى تجددين نفسك عند يتابع الشهاب ،

كأنك شجرة كنيا ،

كريح شجرة كنيا ، »

سؤالان ، أيضا يتوجه إلى المستقبل ، فالرياح التى تنحني إلى مسرى الشمس
هى « نسر الوعى » فى القصيدة « والثانى يتوجه إلى حصى » فالجدور التى تنحني
حياء من يتابع الشمال هى النجم الذى كان فى القصيدة « نحل الرجه
القالب على وعدك الآن الرجه الحاضر أمداً فى ابهى ليل الألى والألم
هم التورم هو عيب الذى لا يتعدى جسيما أو جدورك من نشاط أو
ينجمها ، وفى يتد مدحه إلى قرص الشمس حجب الرى هو ملك وسيف
إذا كانت حيدار الأرض لا تنحني إلا فوق البرية التى تنحنيها ، وإذا كان طائر
الألى لا يعيش إلا فى النافذة التى تلوها ، فإنه من حق بيتهم الكثرة أن ترى
من « شوح » شاعرا رأى الشمس الغدا فى شمس الشرق وليس بين أحضار
الزلايا كمنصة ، إن هذه القصيدة التى تمتد من أروع قصائده تنحني لقراءة
الليانية ، إنما تستعد ، وعنتى من هذا ، لتتابع القولكتورى الخصب الذى يريد
رب « التراب » فى حياة الشعب القمطافى و « المستعمل » الذى يتفكر
الشعب فى أقصى القدم ، عند تطوم الشمس عبرها « الشاهر » الحيد ، حقد
الدوة التى ألهم . فى عيال الكجيا ، تناخلة فى شى سماح العالم حراية الأمل
فى حياة حرة ، وما الألى والألم إلا معاملات الأحيال ببعضها البعض ، وما النحل
إلا صورة التراب ترمسها قلمة الشجرة المديدة ، ليتنام المعطمة « جاد الريح
إلى غير المستقبل ، الشجيرة حوماً إلى حيث يشرق الشمس

ويختلف الشعر الوطني الأفريقي في كثير من جوانبه عن خصائص شعر
الغالبية في أوروبا وآسيا ، ذلك أن تاريخ القارة السوداء مع الاستعمارين ناحية
ومع الخطوط من ناسيه آخرى ، قد أفرز لها صعيده جديدة كدماً في تاريخ
الأدب ، فكاد كل كمة فيها أن تكون مأخوذة ومقتطفة لقطعة من قصص
الرجس ، إن تاريخ الأدب في أفريقيا ، والشعر خاصة ، هو قصة تاريخ
للقاومة الأفريقية ، ولذلك كله أصب المقامة ، والشعر في حالته ، لا يطور
حيث في الأرض السوداء ، بتقاليد غائرة في الوجدان الأفريقي ، فهو ليس
حديثاً سوى العهد ، وليس صريحاً حابر قدام ، في أي من صيغته ثوبه وضبطه وتاريخه
من القوة والصعاب والتاريخ الأفريقي ، وإلا ، كنت أتعلم قصيدة قشعر لطيف
كونتية ، سادحت بديانتي « توحيداً إدارية في هذا البحث طيس ذلك لأنها
تختلف في حيث القيمة الفنية من إنتاج الشعراء الكريستين المنظم ، ولما
لكنها تجمع بين أهم الخصائص الفنية والتكرار في الشعر الأفريقي ، ولما يختلف
في الكثير من شعر الأمم الإفريقية ، ولأن الشاعر صامعها يكاد أن يكون حقيقياً
في مجلدات الشعر الأفريقي وعتاراته التي تطفح في صبورها لأجواء دور النشر
في أوروبا وأمريكا ، وتقصيعة عتاراتها « الشهداء » وقد مشرب بالحملة الأولى من
محبة ، الأدب الأفريقي المبرور »

بفتح ، كونتية ، قصيدته تقرأه

« فلم اضيق ما زل يسيل

عن الرجال السوداء في الطرقات

الدم يسيل ، ويخضب الأرض السوداء

لأنه الخرق المصوري يذهبون ويذهبون

قد قصاصتني لكم يا أمي أرواق القنجر ، والسماء »

حين قلت إن هذه القصيدة تجمع « أهم » الخصائص في الشعر الأفريقي
التي يختلف بها عن أي شعر آخر ، لم أكن أقصد بالطبع أن هناك قصيدة واحدة
يمكن أن تمثل شعراً بأكمله ، ولكنني قصدت في مثال شعراً قد يلجأ في القصيدة

أرواحهم ألياً فلياة العدد ، ولكنه وهميه هذه الصفة الذكرة في كتل شعر ، "هـ
 بجميع أهم انصافهم " القديمة " قبل الشعر الأم ، ولا كان الشعر الأكريني
 " كله هو شعر " دور " ولا يشين كل شيء فإنه في إمكان التصفية ديوروه
 ان تمحند عنه السمات التي لاكتساب بها وحدها ، وإنما يستلعب بها الشعر
 التي تشين إليه ، من أي شعر آخر

والصينة " الشهد " تروى في اختاصيتها بها من الشعر موعوب في تقديم
 " الشمورج " المقرد البان على الكل ، البان على العمور " أو الحط للمام ، فالصمود
 الظفر في بناء هذه الافتتاحية ، رجلة مقاطع القصيدة هي الصورة " نسبه
 ذات الطين في الزمار وتلكان ، وبالرغم من هذا الحد بآردوج ، فقهها صورة
 مباشرة تمنع المسألة يوم الكتابة والفرح بأن تجعل المصوب هو مصمم اختار
 الواقعية بكل كلفتها ، فالقم " يسول " على الرجل ، " هـ يمحصب " الأرض
 وليست هذه مجردات من قبول اختيار ، فالإحصاء الذي ساعدته أدم للفرج ،
 هو زعان حميق النوري نسبة الأكريني وتاريخه انحصا " في اللغة القرية
 تقول إن الدم يروى شجرة اخرى من قبل الفلانة اللطيفة ، ولكن الكاص
 الأفرين حور يلفظ بالفرج والدم فهو يجر نازيلاً " كاملاً " على شعنه وجه
 يجر زماً حياً من الوجدان ، وهذا جالا يجعل من كلماته " دوراً " بلاغة
 و كتاب " برغم هي خراب الواقع على الذي عاشه ويعيشه ، عاشه في الماضي
 مازيلاً يعيشه الآن حضارة وليس ، يقول القصودون " أو ملاين قصيده
 مجرد أسماء مجهولة تتنام على النصب والشوهد ، وإنما هم يجدون إلى " الشهد " في
 أرواح الشعر ، نجسداً أم ب دن البهينه وتفتل في صيد المفاداة ، فقد
 سفحوا بعامهم على الأرض فاعصبتهم ، وأورقت الأكسجار احمرارة أرواحهم
 التي م تبارق العالم الأكريني ، ولا عرافة ، " إنما هي تشرك من سوانها
 " ووبله كرامه "

" وأولئك الذين يكسدهم الشرور

إذ يحلمون بالبل الذي لا نعيم فيه "

قد كريات الخلق بيست «والا ولا تأيا يستلجحت من عاليا» ولكنهم
متاضلون لا يمكن من الحقايق بالرغم من النهر الوقت الذي يهرقه العوسع
ديانتهم. وللشاعر هنا يستدل أقصى إمكانات للشعيرة للوجدانية عند الانساق
يستلج عزالته وأسلامه وأهوانه وعقالته « في صياغة « المتعبر » الذي عليه
أن يهرسه في ظهور الأعداء « الذين عظموا من لوات الأعداء » في ولا تم الأعداء
السواء « فهو يستعمر روح النار والتغيب والحنف التي نصبها الأكرابي على
أنها موهبة » المتعبر يستلجها من كتابه المزدكي ليوصل « روح الجماعة » و
أر كير منير « في غضب حديم منير » في عتب واحد مشرك « ليس يصرة
فأصب على الخلاء من اللين غدا أبايهم وصمة»

« نسوا مؤلفا فطير يطير شفاههم المزمع »

فألقى « الشهداء الأحياء » هم الذين يسيرون النية الروحية في القصيدة «
هم الذين يتبعون أمة أمة أبناء بلدهم التي سالت على فرمال السجدة « وأرواحهم
تنتفخ أوراق الشجر « واقترانهم الليل الذي بلا مروج حتى يميل حواء « أكل
أشده السود « الذي سوا مرتنا وقلائم « شهادنا وقصائدهم « فذا اجتماع
نرى حتماً في حسب مع الأحياء يات ذروح العدم وفاة كالشمع

« هشة « هشة من وجه الخبير الضيق،

سوف تتغير مؤلاً كطيرت المتكوت

في ضباب نهاية القصود

بالأسمى « كان الليل »

ورداً

غداً سوف يشرق النهار «

ولانتي جدا الصاقل من أوجام لوى « ولما يوشى بها الاماني الشعوى في
القصيدة متد البدنية « قد لا يجره التعالي « مقابلة « حامية « أوديتاً
اضعافاً متعصباً « « استكمالاً « موهبة « حامية مع ضرورة الفكر والوجدان
السائد على روح الشاعر والمثلث معاً

ويقال : ما لشجر هير في القلوب ، أن يخلقه محصور ، يندرج ما يشاء بالكارح
 وفنلا " منقوش للهجرة ، ولكنّه جاشماً في عهد النار ، على عهد اللّٰه الأوّل من
 دحيه . والشجر هير من القلوب يندرج الحصى ، وفندرج ما يندرج أيّاداً إنسانيه
 شملة ، وقابل ما يرتكز على أيّاد دحيه وأصبعه ، ولكنّه دويّاً هير من اللّٰه
 عن الأوطر وإنسانيه . فلكلّ كانت هذه في القلوب في القلوب أقرب ما تكون
 في السيرة الدالية للشاعر مستحلاً أهمّ من الفصول الفرد ، وأشمل جوهرية المثلين

الفصل العاشر

روايات البصيرة في شعر المناوئة المصرية

إذا كان الشعر هو « في المناوئة » بشكل عام = فإن هذا الشعر لا يتحدد في صرحه الاستيعابية الشعرية من جانب الشعراء فحسبه ، وإنما يتحدد هذا الشعر كذلك في قدرة البناء الشعري على تمثيل « الحدث الوطني » يستجابه في صورة مركبة قادرة على الوفاء بتجسيده مشاعر الفنان وأفكاره . ولعلنا في تاريخ مصر نجد نهجاً في المنهج الثلاثي عام ١٩٥٦ ، أوبر مراحل « شعر المناوئة » بصيرية ، وأكثرها ازدهاراً . فلو أننا تجاوزنا الشعرية المصرية من ناحية الكم ، وبما زلنا لهم الأدياء في التعبير عن « الحدث الوطني » ، وتمكن بعضهم من الوصول إلى عرجات من التوضيح والاختصار . ولقد جاءت معظم الأسماء لرواية والمرجعة التي صاغها من العبدان عبرها لغوي ، متأثرة في صياغة لغوي ، بما يقدر لحياتها بمشتر سنوات . ولم تكن هناك في البدايات = إلى جانب الشعر = سوى لقصة القصيرة التي لم تصل في أحسن الأحوال إلى مستوى الشعر من زاوية الكم على الأقل . وذلك باستثناء الأغنية التي نجد في نتائجها الفنية فرحاً في دسرة الشعر

واسبق أن العلاقة بين الشعر والبدن في ١٩٥٦ بسحن الانتخاب لاكثر من ميسر . لقد كانت « جبهة الشعر » إذ جاز التعبير ، هي أرض الجبهات الأدبية التي صرختها المناوئة بصيرية الحديثة ، إذ ربما نستطيع أن نجعل من عبور حالي البارودي وعيد الله القديم سائلاً مبالغاً للثورة العربية ، كما نستطيع أن نجعل من سينت ذرويش وبريم التوسل سائلاً لاطلاقاً باسم ثورة ١٩١٤ ، ولنا نستطيع أن نرصد عشرات الأسماء التي نطق بها شعراً = مختلف المهنجات والأكاديميات = زياد البدوي الثلاثي عام ١٩٥٩ ، ولاغيره في هذا الصنف بما فزاحم بعض المؤرخين والنقاد على تسييس « شعر الثورة » الشعر ببناء في

الكثير الكثير من الثورة ويقترب إلى القليل القليل من الشعر ذا الثورة في « شعر »
 دالية وأيضاً كتاب في الإلهاب الأحمر إحدى « التناوب » التي لا يزيد في
 مصنفه الحسين عن مقبول التناوب تالود سعيد أو رقية أو مصنف التناوب
 والمثل « أحد شعر الديرة والديرة وألحان سيد درويش وأخاثة فقد كانت هذه
 التناوب « قصيدة » يعيها « مصنفها » حتى التناوب « قصيدة » الحسين وعبد
 الروح « بها كانت الثورة في حياة الحب تقوم أصنافهم وبصفة أبيات من
 شعريهم فيلجأه « بين أممها » أن يسميها « شعر الثورة » عبد صابر ميل
 وعرض زل « لأن قصيدتهم الرئيسية كانت شيئاً آخر هو شطرنج الخديوية عند
 شوق « وهو أديبهم الإسلامية عند أحمد محمد « وغير ذلك من الأهداف التي
 قد يفتقد الناس حروف تنبئها وبكأنها من التاريخ « ولكنهم لا يستغلون من
 كويها « مؤقتاً » بعيداً شطرنج أو شطرنج من مبدأ الثورة خصرية .

والى قيار الباء وقد ألتزم بسيد درويش و يوم القوي « يسمى ليل
 لشعري الجديد من الشعراء الذين واكفوا جنوداً ١٩٥٦ في معرض جهه
 اديبة عرفها تاريخنا الحديث وعلمنا أطلال كلمة « تيار » على شعراء الثورة
 العربية وثورة ١٩١٩ فيما أقصد به « لمقاومة » فكراً ووجداناً وحسلاً للفرح
 بطاوب عريضة المتخاطب في ذلك جف النار من التناوب مع الثورة كما هو
 حال مع جيد الله القديم إلى الذي شارج البلاد كان هو الحال مع يوم التوسى
 في هذا التيار الذي يتخذ من المقاومة محوراً^١ يسب « يسمى ليل لشعري الجديد
 الذي ابتكر صوته الشعراء مع إلهامات الثورة في ألونها إلى أن طغى ليل
 من إحدى الزوايا هو ورسد أعرق التقاليد الثورية في الشعر المصري . ولكن
 هذا « ليل من زاوية أخرى هو « ثورة » على التقاليد القديمة المداقة عليه ،
 لقد وضعه التاريخ على تسويع مرحلة ثورية في مجتمع والتحرر على السواء « فهو واحد
 حقاً عن أسلافه أرواح ما صبحي وهو تجسيد الثورة في شخصياتهم وفي شعريهم ،
 ولكنه يتجاوز هذه الخطوط إلى ما هو أخص « في التوسيد بين الثورة وشعرها ،
 لقد تعاضد أن يبدد حركة الشعر الحديث في كواخر الأربعينات وأوائل

المحسنيات ، أى ، فإن مرحلة الفناء الختتم في باطن الأرض المصرية حين بالثريا . ومن هنا حصل هذا الخيل أمينة لورثا ، ثورة الشعب وبرة ظن ، وإله كمال الكتير ومن مر رواد الثور إلى يديها ثورة وخطه ذات شقين ، فلشعب والى وحدة وخطه . وليس ثورة التمر عاقبة إلا استعباده منبه لثورة الشعب في إطارها جديد .

وكانت الغاية المصرية لتدويرها بتمثيل المومي في الضابط المظاهر التصويرية المتغيرة في فلوب المصري لا لأنها فقد استغلبت من أوسع الجواهر ، بل لأن تراثها القوي أحتى معوذاً لدى الوحيات الشحي من التراث البريء الفصيح . ويشهد التاريخ الوطني ملك الشعب أن أختيانت سيد هرويتير قد عاشت بين جوانبه إلى الآن ، بها تركله أيامه شمر الباروتى ، نصوصاً ، في كتب المحفوظات المصرية ، فالعجب هنا ليس كماتاً في محراء القصص ولما لتطبع القول بأن الوجدان المصري لا يزال وجداناً ، صديقاً ، إلى جبال التبع أى أنه يوجد استقبال الماهرة وتمثلها والتفاعل معها أكثر من إبدائه لاستقبال القصص . ومن هيرج الأختية الوطنية في تركيبها المعنى لا يمدله ويرعها في التركيب القصص ما فرغم من وحدة اللون الموسيقي ويهتز الإنسان لكل منهما بل في اللون وخطه الإبداع قد ألتاح القرصة كاملة أمام أشية مركبة المفظ والمضى هي شهيد ، الله أكبر ، ومع هذا لم يذهب عنها في الأعراق سوى التعن جيداً بقفت ، والله زماناً يصلاحى ، بكل ما تشعه من صراخه وألحكا .

من أن الأختية ملكة لا تدخل في مجال يعقنا ، لأن الأختية المصرية في عمودى وعلى ثورة ما يملك في الارتقاء بها من جهود لم ترتفع بعد إلى مستوى التعن وإنما ليس تناول هذا لثنا الظاهرة ، المصرية ، التي نألفه في صماء الأخت المصرية في آرائل المحسنيات متحدة من المامية أداة تعبيرية ومن مشكلات الشعب الكادح محوراً فكرياً . حتى إذا هفت مبول الحرب الاستعمار . كتب هذه الظاهرة ميالة في التنزيه والقبه لا ومراكبتها وتاريخها . وأخيراً أن المامية المصرية — تركيب فكري — ليست مصحفاً من الأفكار المبردة ،

وإنما هي تحصل في كل حرف من حروفها تاريخ هذا الشعب - طبقاً له الدنيا على وجه خاص - مع القهر في مختلف ألبانته - حتى عظام القهر في هذا التاريخ لا تطلب أملياً من روح الخلق - وليس من شك في أن اللغة - أي لغة - لا تستعمل في عناصر البناء القوي للمجتمع - وهو اللغة - يضم الألفاظ والصور والقدن والسماحة وما إليها من - استكشافات صورية - لا يجري في البناء القوي للمجتمع حيث تكوناته الاقتصادية وتطويعه الاجتماعية - لغة - لغة - ليس عنصر آخر من عناصر اللغة - في البناء الاجتماعي - وبالتالي هو نسب بالفعل تعبيراً دقيقاً - وإنما هي على وجه القوي تعبير قوي أي أنه - مثلاً - ينفذ بغيره وأخرى الفلاحي - ويسبب هناك لغة لمرجو - وضمني للقيمة العامة - وربما هناك لغة واحدة للمجتمع تباين طبيعتها - ربما - باعتبار هذه الإقليم الجغرافي - وتطور - ربما - على مر القصور والأجيال

وإذا فرض من هذه القواعد الفلسفية - إلى حد كبير - أقرب إلى العامة للصورية - كتركيب لغوي - ليس معجماً من الألفاظ المفردة - وإنما هي تحصل في كل حرف من حروفها تاريخ شعب مع القهر - وفي هذا ظلت في العرش السائد « لغة لغوية » ونصوص الكثيرين أن العامية لغة من هذا الجنس وإن جرت أمام أعينهم وآذانهم ألغة جميع الطبقات بلغة « العامية » هذه - ولكن هذا التصور يدعى الكثيرين لم يكن واقعاً على طول السط - لأنه كان انكساراً لأركان طويلة قسمت الألف في بلادنا إلى أجيد - رسي - يستند بلاغته من التراث القوي القديم - ويستند سطرته من أن العربية الفصحى هي لغة الكتابة الوحيدة المشرفة لها - وأدب « شعبي » يستلهم برائنا الفقهيين غير مدون - وينزوي مستكبراً في الظاهي والظن والخيالات الساعرة - حتى إذا رافق من يده العامة الكلام حريم القوي استعرياً إلى استكثار كتابته بالعمدة - هذه الانقسام بين « لغة الشعب » كما يسمونها استغناءً وهو تعجيد في تشعبه - واللغة الرسمية - اتخذ في مصر سداً متعلقاً من كونه انحصاراً بين

لأنه مخطوطة وألمعى مكتوبة كما هو الحال في كثير من البلدان والمصنوعات
هنا بالمعجزة في العاصمة النصف أكثر فأكثر بمشكلات هذا الشعب وتأخذ
معها في كاتبة معزلة الوطنية والاسماعية وأضحت بالمثل أنه في خلال طبيعة
ورشحات حقوقه على المذنبات المصورة من شعبنا ، ولم تعد مبعداً من الأفراد
المجردة ولم تعد مبعداً قوياً فحسب. لقد أزيلت تاريخياً بالمبدعين فيها -
بكانه التوازي التي أتت بهذا الشعب ، كما أزيلت بأكثر الأكتار وطنية وقديمة
سواء المثلث الإبداع فيها والتذكير به من إنشاء الجمهور في القديم أرض القاص
العلوم في زمانه

ولم يكن تأميم فناء الموسى - الذي أدهش بالمداد وأدب - إلا محلاً
وطناً واجتماعياً في وقت واحد. ومن ثم كان من الطبيعي أن يقدم التركيب
الفردي شعراء العاصمة المصرية الذين لهموا حينئذ الله مهام الخطوة الأولى من
خطوات مسودتهم القوية وهي الخطوة التي حلقها تياراً جوهرياً في آنية
المصيدة العاصية ، وهي الخطوة التي تحققت على يدى فلاد حداد ومن بعده
صلاح جاهدين ، وهي أيضاً خطوة إلى مهنته لأكثر ثروات العاصمة المصرية
على يدى بغيرى السعيد من شعرائه ولقد قدمهم عبد الرحمن الأبنودي
سيد حباب

ولقد تعد تراب يروح الموسى امتناً لا محذوراً في التوثيق لمصرى من
فترات أصيلة، فهو من هذه الزاوية قد ارتفع بالرجل المتواصلة في روح
الشعر ، ولكنه ظل في جوهريه سيراً للأشكال الشعرية من أغنى السور لها
اليكاليات إلى الموال. ومن ثم تصبغ حركة التجديد الحقيقية التي قلدها يروح
ليست في نطاق الشكل ، وإنما في إطار الزاوية الشعرية ، وقد كانت أفعال
للصن في عائلتها ، من قالب المزهرة فترتبط شذرات أو أكثر. وقد أحيانا
كثيرة تكون من بحر الرجز - ثقافة واسعة - فإن خناياها يدم لا يخرج في
عائيتها على حد النظام البسيط الذي يقوم على ثقافة شطرنج البيت الواحدة
سواء أضعف جميع خطوات كل جزء من الأضواء ولكن المثلث جيداً بعد ذلك ،

من أجل العمل التي تصعد على الوصف السردى واستكشاف البنية المركبة
والإنتاجات المقصودة وأيضاً يتم التوجه على التجميع بدلاً من الوصف
وعلى الأليات والتعلق بعلامات الشبكة المركبة ، وأيضاً على بعد من هاد مائة
الكرات مكانورة ، فهي تصعد شجرة الطرية

من أهلها الإكليل العلي
مضلة الناس عظيم

وَقَدْ يَسْتَلْهِمُ مِنَ الْكَلَامِ حَادِثًا وَاحِدًا وَبِطَرَفِ مَرَّةٍ أُخْرَى إِلَيْنَا وَطَرَفًا

و هم از راجع و اجمع حزن من شعله
 داشتی علی لشکارت و راجع و راجع
 و عرشه سینه تحب بهله و بهله
 یا رب تلطف بالغازیه ربه . ه

ويبدو منه أنه « البكائية » على وجه خاص في حرايه بقا وقد منه مرثية
 صبيته ورويش ويتألم ويرم بأحوال نأفأ حافا « ولكنه وروح صبيته كغالبه « أغنية «
 وكله لب « قصة شعبية « ثم يظهر الزجل والموشح تطورا عاليا يسبقها الخليل في
 جميع من الأندلس

يا مصر تصحلت الأفلاك بجدالك
في ربي جبريل
من قبل شرعون وهو الشمس أشحكتك
فك صممت الليل
حسنتها لوحدك لا نوالك ولا رجالتك
من جميل ورا جميل

إد حامد عيسى الأتية حثاً في الحركة الشعبية التي لا تقف أمام أي عائق هو هدفه الرابع، بحسب رؤية التي انعكست بدورها في كثير من الأصحاب على أمته أجنبية طارئة من شكلها وعقائدها ، وإن حافظ على « النظام » الشعبي

١٠ ث . على جواره على أديم « ولكنه في » شاطئه « كان منحازاً بصورة واضحة إلى جانب الفتيح الأكبر جدياً في التراث » فيم ابن عربي « على صعيد

بناش القلى ولد فى أواسط القرن الثانى عشر لكان يرم

د القلى ما حوش قصير إلا حل القلى بنامه
ولشخصى ع دم ظير ع حد يسمع كلامه
لا بد من يوم معلوم تون فيه انظلم
أبش على كل مظلوم أسود على كل ظلم *

وبكنا الأمر فى ثامت عبد الله التدم القلى شارل بشخصه فى ديانة القلوة
الحرية وتراث سيد خرويش فى اللبس والأشياء إبان ثورة ١٩١٩ على التراث
نمتد فى أحاق الأرض المصرية ولما عرفنا اليهودى زى بوا كير العصر سفلت هو
الرميد النهى لمظلم المتد نول منه فؤاد حنانه وبصلاح حامين ومن يمشى أقدام
المرل يلمن من شعراء الغاية المصرية ، بهذا جميعاً هذه « فرؤيه » سلتند
الحياة ، تلى الرزية التى لا تقتصر على الجانب الإيجابي وحده ، وأنك هى
من الرحابة والصدق والبراء بحيث تجمع بين الإصون النسبة للشعب المصري
ومصادر عليه الأهل وتطور الفزحة المشوية دائماً بالحزن ، فضائه مع النفس
والفر ، ويماركة الترمية مع الطبيعة والتاريخ . ولقد كان فؤاد حنانه رائد « المدرسة
الحديثة » للسر العامية المصرية ، ولذا واكبه وتجاوز صلاح جاعلين وثيقه أبناء
الحمل الحسيد ، وفعل وبادة فؤاد حنانه هى أنه جمع بين المعرفة العميقة بأمرار
اللغة العربية والآله الشعبي ، وبين ثقافة مصرية تقليدية أباست له الحفاظ على
هوية القومى بينه وبين الرسمى الترمى الأصلى ، شكلا وتقسماً

ولقد كان حلوان ١٩٥٩ من أهم المحافز التى حفت فؤاد حنانه إلى تجديد
الحياة فى شعر العامية المصرية بعد ميانه الخويل بين أختان الإداة ويوتى
الأكيد حل رايه الناسيات . للإداة جمدت الكفية المصرية وإطار الآباء
المسودة الألى للمظلم المسطحة المارة ، حتى إن يحن جاعلياً أحسن حدت
« فكتلات » المستعدة فى اللغة الرسمية للأغنية المصرية حفرى ألهما لم تتجاوز
١٩٤٠ كلمة كد حنانه فى إحدى مقالاته لك كنور حسن فوري بالمرام . وكذا لثقتك
مفنى القومى الشعبية المتجولة ، مانعديها فى دائرة القومى الرسمية ، بتزيين

الكثير من التصور الشعبي بالحدوث والتعقيل والإعجاز حبيب مقتضيات الحال. فثباتاً راسخاً منها أو من التبين حاصلاً بها من أرضنا الطيبة مستلذين حيلتها وطردها. أهل فؤاد حجاج مناهلة ثوريتاً وشاعراً موهوباً فأبزع بشرة والتقدير عن كاهل المامة المصرية عياء الزيف والافتعال. ثم خشناً به محسرة جديده بعد ورم الترويض فلم يكتف به بشى جواتهها. روح الشعر على طوى جنداً أن. يجسد. هذه الروح تصيباً شجراً حياً لا يكتفى بالروية الاجتماعية وحدها. ولا يكتفى بإنجازات قرواء النظام في تاريخ القضية وسددهم وإنه حاول. وقد صبح في أحرب عذبه - أن يصور روح من شعر المامة المصرية « ولما » حذلة العلم وضع معلنها لأولى في أساس البناء الضامع الذى يطالع آياته فنية اليوم على صواب كبير. وكذا عدوان ١٩٥٦ على أثر تأميم قناة السويس من أهم ثغرات، التي شاركت بصيب موطورى وصبح هذه اللجنة الأولى. ذلك أن تأميم القناة لم يكن عملاً وثيقاً فصب إلى كل عملاً جبراً على نفس الزحف، ولم يكن عملاً عملياً مدبراً. بل كان لحظة تحويل تاريخية. ولعلنا كتب فؤاد حجاج قصته « نيم في نور سعيد » مزملاً ناقلاً سكب في قصيدته « متصوري » « وليس هرباً بهجلاً أن تذكاه » أرويا « بين المتصوريين لأن كايها يصدر ذلك من فلسفة اشتراكية واحدة « ولأن « ديمت » الشعرى إن سار الشعر ذو دلالة تاريخية تتجاوز حدود الأوطان. ولكن تشابه هنا تركبه للقصيدة من مآ وبس النظام، في حناها « فالصبر » الذى يرمز إلى المتغير هنا وهناك. هو صفة بدية للأحرار و « المستبشرين » هو تفكير المتحرك بين فؤاد ونظام. هو التفسير الذى يبرز الدماء في قلبيهما. أما بقية عناصره « الرأيا » فتختلف بينهما به. ذلك أحمق الاختلاف « يختلف بمعدل درجة الأصابة التى تفرق بين شاعر وشاعر

ويخذ على قصيدة « نيم في نور سعيد » عناصر نوال كقصيدة شعرية وسط. إنها النورى ونقبة حجاج. شهدا للنفوس الواسعة في هذا الشطرة الأخيرة إلى كل معط « ليه تنهى بقاها » عدليه « عن القافية الجديدة. من الأخطار السقيمة

ما جري لموع العين جورباته
 من سجع خلق عجب الكل جورباتي
 لكني أذا ضاقت أسامي ضيق النيل جورباتي
 أذا كنت أنظر ظلي أريته من بعيد بازي
 وأنت كلمة التند شجتي عروب بأزي
 من بعد زكرك على الخروم واليازي
 أنا عشت أمشي على الأقدام جورباتي
 « أي : حربة إلى »
 « أي : تترت إلى السجع »
 « أي : كل من الخصى الخلق »
 « أي : أستطيع أن أرى من بعيد »
 « أي : بالك »
 « الخروم : الحمل العالي »
 « اليازك هو الحبل الصغير »
 « أي : حيا حل الأقدام »

هذه هي نظام الشعر في نوال حميد بن مقفوق وأحمر . فليد فعل فريد حداد
 كتب المصطلح الأول من « ويتم بـ : سعيد » هكذا

« بعد الرصاص ما ميكت كان الرصاص بفرح
 بفر حامي آلامه والحجر بفرح
 الأولاد آه على جبل يتم وبفرح
 وثانية آه فرب أمه وأنه رجب حيرت
 وثالثة آه كان لنا في الشمس بيت وبفرح
 يا لقي ذلك يدين على بابك المفروح
 على يام على كل من الحبر بفرح
 ويص لك بفرح أوسع من الأضفان »

والشاعر هنا على النقيض من غالبية الكثر من مطولاته الشعرية التي يسب
 فيها براجمات الكلمة الأخيرة من البيت ذات التوكيد القوي الواحد والمتحدة
 ليدل ملامحا ، لا يحد هنا بل لهجة هذه التي كاتب تقرب به كثيرا من النظام
 فتتابع السؤال الصعيدي وإنما هو بطور القية بالتركيز على القافية . أنت قد بين
 إلى باب السجع والتنويع في معانيها . وكذلك هو بطور القية الشعرية فلا يصح
 يدتها في بـ أو من ولا يها في حجب عال ، ورثا هو يخصص مقصدا
 كاملا فله القيدية يكاد حجمه أن يصل إلى حجم النوال القديم ولم يكن مع
 هذا عوار نسبيا كليا ، أي أن الفرق بين مقطع من ثمانية أروامه إلى قصيدة

حداثة ومقدمة من يتيقن في الحوزة القديم ليس قرأاً في « عدد » التي تظهر وإنما في
وظائفها. ولقد جاء الحكم أو العهد نصيراً حضوياً عن الزمنية بتعدد أسمى للقضية
التي تمتنعها الشاعر المعاصر فالبداهة لم تعد تفرراً بحكمة ، والتعبية الشعرية
لم تعد إيجاباً لغيره ، ولا حاجة في تعدد لفظاً بحكم وزنه أو لمقدمة. يتفق بورسعيد
نفسياً عظيماً لبراهما ، وتصوراً خصباً من هذا « التيقن » القاطع بعد أن لقد
أيوبه في الطوائف - بعد أن « مسب » الرصاص « طاحب » بالحق - وأصبح
حتى هذه المجهز جريماً يشارك التيقن بواحه وتطوره المتعلقة من عيون أوسع من
أحضانها القديمة الشعرية هنا تبدأ من نقطة أكثر حداثة من بداية الموال القديم ،
وأكبر قرأ من قصيدة شعر حيث كناظم حكيم « يصعد صفاً عن تعديد
طيد عظمه في فرائد الركي » ولكنه يشترك مع هؤلاء حداثة في هذه الإضافة
الحديثة إلى الشعر بوجه عام ، وأعلى بها « الرقيب » الشعرية الحديثة للعالم ، وهي
المرآة التي جعلهم من قافية تصوير لتكلم في جوانب القديم حيث يعجزون أين
القرود في أغلب الأحيان إلى « مكوى شخصيه » لا تمثل أي المردوح
خاليهم هنا في قصيدة جهاد « كانظف منصور في قصيدته ناظم حكيم » .
شخصيه مفرقة ، ولكن ضمير الغائب الذي يعود عليه يحدد منه ويرى أن يكون
بوجه جزاء شخصيه روعاً هو يمثل - كخطبية فنية - روح الشعب بأمره ، في
بور سعيد كلها إلى عصر كلها على أن بناء القصص المتحولات في ضمير لا يسمع
لأحزان كافة الشعوب التي تغلغل وبلات - عروب المتوازية وحكمت ، تسير
القصيدة النامية الحديثة أصداً ما تطلب مني إليه الألفية « الشعبية » القديمة .
لربما تنطلق القصيدة الحديثة من « بطاس » إلى « الدم » كتاب الموال القديم
تنطلق من « الدم » في شاعر والأفكار إلى قيس ، ألقاها طبع المتكلم ، ولكنها
لا تصل إلى نغم الآفاق العامة ، الرحمة وإنه تليق ضمير الجميع من مواطنين
أو الغائبين إن تجربة الألفية عوروثه أو المبالا القديم كان مصدراً الأثر
هنا اعتقد هو عليه « الإسقاط » الساحة التي يقوم بها كل فرد على الفرد
يدافع من آلامه الشخصية لأضحية القصيدة التي لم تهدف أبداً إلا أن تكون

موجوداً دغيب سمحاً بالأوامر والوسائل بها، ويرى صمد الأثر من المفرد
لاعتقده بجمعي . هي أواخر شخصية نتيجة إسقاطات التلويح وليست نتيجة
متراب وصل فنية بين الفرد والكل والخاصة المستعملة . وربما يبدو غريباً أن
صمداً الذي وجدنا فيه الفردية المنردة هو العصر الذي يستطيع فيه الشاعر أن
يكلف في كلمة واحدة كقولاً روحياً مشتركاً بين جماعات عربية من القرى
والمدن وفيهم وفيهم « إسماعيل » من جانبهم ، بل وأحياناً يقرر أن تكون القصيدة
مشتركة بينهم إلا مجازاً وطريقاً غير مباشر . فالقارئ الذي يعيش في بيئة تتنوع
بالاستقلال يهتز للقصيدة شاعر كتيبه في يده يروح بعد دير الاستعداد ،
لا أنتم في ذكريات واحدة مشتركة بينهم فيصحب إلى كل عالمها بالأسرار التي
التقريبية جداً يقر في قبيل الوطن تستمر على كيان الوطن مستقل ، والعكس
أيضاً صحيح فالأجزاء المستقلة من العالم تؤثر على أوضاع الأجزاء المستمرة
وهكذا . ليس ذلك إلا مثلاً واحداً على إمكانية الصبح بين « فردية » الشاعر في
العصر الحديث و « جماعية » قصيدته إن جاز التعبير ، ويقرر الشاعر على سائر
أدائه الفنية في شكله هذا التوضيح ، فهو يستخدم « القصيدة » غالباً حرباً ،
و « شهيد » لوحة تشكيلية ، ويوجد العلية والإنسان في جريتهما الفعالة
في نجد « الصورة الشاملة » ، ويبدأ قواد حناد منطية الأول ، بعد الرصاص
مستحب ، أي أنه يختار لحظة زمنية معينة هي اللحظة الثانية مباشرة للبحار
التي حدثت أي أننا نرى قصيدته عواطفه التي بما هيكون ، بين أولئك حناد
كانت . ولما نحن في حيوية الكتابين بما هم وكنان هذه الإدارة لا نعلم فيما
اوتار اللهمة ونجم القرب : ولما حيل في أعصاب الزوار بالهبة ، وربما هي
نواحيها بكلمة « لحافة » وحركة إبدال المتعار أي أنه البداية في القصيدة
هي « النهاية » في الواقع ، نهاية صمداً مقدما ، صفاً قبل أن تلج حلم الشاعر
وتلك أصعب الصفات في حياة الشاعر . فبات يستطيع أن يضيف : أم أنه
يتردد في وهاد « النسيب الزاوي » الذي يصفه علماً ما حدثت وكانت ثم سابه
بالدم ويدن النفس .^٢

ذلك هو السعدى الذى جابهه نواز حداد في قصيدته منذ اللحظة الأولى
التي اختار فيها « بطلان » من بين ألقاب أكمل أبهى ، وفي عهدها يجلس دائماً
على آل من خبير نسيكه نظره وسمعة ثابتة على عيني الشاعر وتنبه هذه إرض
« الخوف اللدني » الذي واجهه به شاعرنا السعدى « القبول الماصر » يستقره
وأما قوله إلى حب قد كرمنا ، وهو بلوقب الذي أهد به الشاعر قصيدته
قصيدتنا نحن وقصيدة الناس أجمعين من الشريط في طافية التسجيل
الصوتى الحامد ، لقد رأى في السعدى سرّاً عظيماً ، لا ماضياً محدداً ، ورأى في
« بتم بد سعيد » إحدى عظماء الحركة التي صبر على « روح الاستمرار » بدلاً
من « روعة التوثيق التاريخي » وكأنها بروحة الأكتاف « أو » التيم « له قصيدة
نواز حداد كقصة من إحدى الروايات لازمان المتغيرة هو نفسه « حركة » « دالية
تطور » يحتاج إلى هذه الحركة في المقطع الثاني

« وبعث للأرض يلقى الشيء ولا يلعبه
شطوط له كانت ليست إلى بغيره
ولمسة حتى أنه فيها رجة من أمه
ولمسة حتى قاينة من عرقه بين فمه
كل ملأى إلى فوق الأرض بغيره
حول نجم على أطلال البلد مهرد »

تلك إذن هي حركة الطفل اليتم الذي انتعاج الشاعر من بين ألقاب
بورسعيد فور توظيف الرصاص على الإنديجار ، إنه بلا حراك لا و غزو مبالاة ،
فهو حين يرى آثار وجوده السابقة على الطوائف ، طوية وعدمه ورملة يكتفي
بالضرب الأرض « بنى الشيء ولا يلعبه » ليست عدم « لامية الالة » عقيمة
لقد سترك الشاعر هنا « كل ملأى فوق الأرض جهمه » وأنه على أطلال البلد
مهرد أجل « أنه لا يبدى البرد ويخرج كد يقرب المقطع الثالث لأنه أصيب
بالنحول ويقعدان الوحي أو لأنه لم يعد من اتصال بمافي الكعب » بعد أن تقدم
جاءوا بها فوق

«سنان ولا يشككي من الخروج ولا يقوى آه
 يردى ولا يشككي من الرد مهما سفاه
 يسأله الزعيم كلام عيل في منه لئانه
 حتى الحجر انطق من نظريته نشانه
 ولعل ولله القوية كلها وراه
 رأى سنان في حربه الشعب كل سنان »

في آل الشاعر وهو ينتقل من الترحيل إلى الترحيم في المنطق الواحد ، ولا
 يصبح حقائق الحركة الواحدة بطله إذ هي تزلزل فما يهزها تحولات كيميائية في
 موقفه الدرس الناصح من المنيعة الكسنة في المنع والفرح والبرد والتشرد الغنى
 « يستمر » الطير كما يذكي اللغة الشعرية إلى الإيجازية التي تنمى لأن يذهب
 النديعة ويرى رفا ، لها ليس حتماً إلى دوا يستلها وجدانه اليقيني في حيز
 الشعب المحتدى عليه ، وكانت الرأيا التي رآها هي « سنان » هذه القصيدة لم
 يلتفت القبان من مثاب الأعمال برخصة على الوجوه المعينة سوى هذه القصة
 من « سنان » في مدينته هذه اليقيني الشرب يتلوه البردان ، وهذا غير القرد
 على « سنان » حياته في قلوب الخدوع فإنه يتوحد مع هذه الخدوع أبعداً
 تلك الأيما عميقاً وتستكمل رفاً جوهره الأصغر في خلال « سنان »

« رأى قلوب في جميع الحركة ثابتة
 رأى الآمال هل أطلال اليقيني نايه
 رأى الخدام خط جنيه وثقت طه
 لا الأول آه ولا اليقيني ولا النكاح
 مسح اليقيني دججه وأبعظ العذراء »

هذه كان الشاعر ينتقل من الترحيل إلى الترحيم في المنطق الواحد ، وقد
 هذا بالأسبق هو منهجه في بناء القصيدة العام ، أي أنه كشافاً يبدأ من الترحيل
 ويتنقل إلى الترحيم على غريب المنطق كديها ، ليكمل السائل للقصيدة واد
 كانه « الحركة » هي الوحدة السالفة على جزئيات المنطق الواحد ، فإنها

أيقنا هي المبرر الفكري للقصيدة كلها ، هي « الرؤيا » التي يبتدئ الشاعر ويصنع منه - بعد تلقينا لأكثر كلمة في القصيدة - وذلك هو المبرر بالمرى بين القصيدة الحديثة والموال القديم ، فالشعير والشعير والشعير البليغة لا تسمى إلى « شعيرة » بناءً على « رؤيا » هي تؤدي إلى طرح من السكون وثبات الحال ، يبعث الصور القوية وشعير الغالب بالالتصام بين الفرد والمجتمع الذي إلى هذا النوع من الحركة التي ينقل الشاعر « الخاصة » إلى درجة بالعبارة من الشاعر « العامة » وينقل بالقلوب « الفردى » إلى المستوى « الاجتماعي » ويتصور يتم دور سعيد المانع الفريد ، إلى الحب كامل على « حناناً وثباتاً وكمالاً تجعل السوان وتصبح على البيت . وهكذا نرى بطولته : يتم في دور سعيد « من يروية التسمية التوقيرى » وسكونية التوقيرى التاريخى لترفع فوق مستوى الواقع والتاريخ ، إلى سيدة الأسطورة والشهادة - فليس بالضرورية والباشرة - عدم يعتمد الشاعر المعاصرة ، وإلى بكل « صورة شعرية » انبثقت عنها رؤى فؤاد حناو كجسد القافية الوطنية في دور سعيد تملأ وطنياً واجتماعياً في آن - يقوم بطولته ملقى مستتر صادق المعاصرين يجلس على ثل من الحضور ينظر إليه بعين أوسع من أبعدها

• • •

لدى إذا كنت قد ركزت على « يتم في دور سعيد » من بين أعمال فؤاد حناو الكثيرة ، قللى لا أنسى هذه الأعمال المنظمة حين أقول إن الدور الذى قام به فؤاد حناو في تاريخ الشعر العربى مع اعتلائه العصر وبشيء القوتى بين الأدباء أردت أن أقول إن فؤاد حناو هو رائد حركة « البحث » في حياة العامة المصرية الحديثة جد أن كانت قد آلت - أو كانت أن لولا - إلى دور وجود بارت العامة وجسدت بعد أن أصبحت مجموعة من الكوشيات بلغة سافاً د وأقبل فؤاد حناو تربيتها من مرقد ورد إليها الحياة وعلى خير هذه الدوايم والندور الذى قام به صلاح جاهين ، قال الله بينه وبين فؤاد حناو : رؤى تجادلنا المشرق

الزعمى هذه الكلمة - تكاد أن تكون هي تعيلق للمادة بين شعر اليهودي وشعر
يديوشاكر السياب - ذلك أن الرؤيا لطيفة في شعر حنا طلب تبارق تنقفاً
عادياً بين شكلها ومحتواها - بين الموروث والخطيب - هو كان ديوان - كلمة
سلام - لصالح جاحين عام ١٩٥٥ فخطا بالعامية المصرية - خطونا فثورة
البحر التي زلزلت الشعر العربي غريب في غريبه التي ووجهي للتعود - طعن
باعتباره على شخصية الوحدة كصطلح يعني - يختص تدريجياً أسباب التناقض
التي كانت نهاية القصيدة الناجمة - حديث - أو رؤياها على أدق - جرؤ
صالح جاحين على أن يؤول الشعر العربي الحديث في غريبته لتتقاسم العمود -
ونكتة لم يشأ أن يسمي الخلف التي - كما فعل رؤا الحداثة في القصص - فروع
يجربيه الشخصية الواسدة جتاً إلى جت - عمود - العامية - وكان - موال - حنا
القتال - من أروع - الألفا التي علفتها تلك المرحلة المروعة من مراحل تطور
الشعر - فلهذا كتابها في أغسطس ١٩٥٦ أي قبل المديان بأشهر ثلاثة - ويها
يصبح مبلغ - حورته ومذوده ومالاته التي أرقب - جباله وشعبه - بعد حربة الشبوة

وينقسم - موال حنا القتال - من الناحية الفنية إلى ثلاثة أقسام - لا يخرج
و - إصدارها العام من الموال فشمسي - ولكنها تضيف إليه أبعاداً جديدة لم يهره
من قبل - ولقسم الأول يكاد أن يكون مقنعة من الشعر لا يبتلى بقتل - فيه
القتال روح الشعر المورث من مر المصور - الشعر القادر على تخليق ما هو عسوق
وليس يأتى في نفس الإنسان - حيث يقفه إلى قتال موال - من الأحداث
فهيئة به - بل هذه المقدمة يخرج صالح جاحين عن نموذج التأمل لتكاد
من مقدمات الشعر العربي القديم - أو توقف التسجيل التي يبرز خيرة
الأمالي في حكمه أو صطبه كديوان مستجى - به بعينه الموال من أحداث
و نظام - لذلك سافر هذه المقدمة من روح الشعب والفلاح والأثرين جنباً إلى
جنب مع عبقها من المرحا في مراكوت خيال - حلى حنا طلقم الموال -
بوال - رغم كبره - الضميمة الأميلة من القافية المتواترة في نمطه أشطر - سقى
منها الشطرة قبل الأخيرة - إلا أنه يعرف قنطرة من هذه القيد باعتداده عن التعميم

ولأنهم لا يستطيعون ، ودعونه معاشرته إلى جزرات النجدة وهم صليوا الحقيقة
عاشا على عيش بالقديم أوشى الاتصال مني بمتاح « أم بنية » بقوله

« يجعل كلاً من فانيوس وسط الفرح قايده

يجعل كلاً من على السامعين بالوليد »

م يستدركت نفس الشبيبة التسمية بعزله « يجعل كلاً من ولا مانع
ولا زائد » حتى يصل ما بين القديم والحديث ، بين التسميم والتخصيص هكذا

« استأ في وقت لينا ما حاش في وقت كلام

يجعل كلاً من حيازة بركة وحدايد »

وكان اليب الثالث هو صورة الوصل بين البيتين الأخيرين يسلط فيهما
الشاعر صلات الشاعر النحوي المهيول أو « الزمان » « المعاصر » أي ذلك الساء الذي
يجعل صهيوة القديم دون أن يقصده عيناً « بلمرة » الشكلية المبرقة من روح المعبر
ويجوز للبيتين الآخرين وفيهما يلقى الشاعر مباشرة « بولجنا » وتذكر آسرين
بهذه الروح التي « جاهد » الوجدان الصوري الحديث في استخدام التناقض بين
بين السيطرة الأجنبية التي تدرب عليها يعني المبررات و « التحالقات »
ولا يزال الشاعر في « المقدمة » وهو يبحث عن الكلام « التي دعى القوة والسفاهة »
ليفيه سلافاً وحباً

« على طيب اقبل في حب أوطاننا

شاك السلاح في يده وإلى يا بلدي

ندوناً علباً لأعطيني ولا اخذ »

وهكذا يستمر سلاح جاهل مفرقة القوية ذات الضلال الشمية المظلمة
قد الوجدان لهم في ، وهكذا أيضاً يشهد الشاعر القديم بمعدن النضال من
أجل إسرية ، وهكذا أيضاً يزوج « في قلب مكر » بين المعركة الوطنية
والوفا الاجتماعية ، لأنهم في مثل بلون حرة وحيدة قام ويجوز ثم يجوب
الشاعر حصرة التالية بركة الضباب المتأصل « بما به وصحابة من السواحل

على الصغار على قلب الوعد * واشمل على حبيب واحدى الصدايق
 بلقت يوم الخيال التمنى الأصيل من سيد درويش على شاهزادى خراسان لاكتفى
 بالسلم الاجناسى للثروة ، وإنما يصح القسط على معروف ويخاطب لفظ
 الاجناسى صاسية المصلحة الأولى فيها . وفي كلمات قليلة صريحة ، عاطفة
 كملات لرماس ، مجرب يتا الشاهر مهربى الدم وبغرية و مصر فى هراق
 إلى دنقواتى فى فجر ٢٣ يوليو . - فاعلمت مع أنسان والسلاح و بلاهه هي
 حلافة الإنسان بالهوية ويستويلا مزناً يابم لحدوك ، ومن ها سلطان الزمر
 العلى للسلام من دون تنقى الشاهر متراً

يا حمام قبر سلف

مطر وطفه

حوم ورفرف

على كف حجر ولى

والله فلف

على أنه إذا كان الحمام رمزاً عالمياً للسلام فهو مع لسان واكد رسم
 على هاتر المسمى كى يحنان حد كانه قشواى . بهذا لا تصور الشاعر حد
 الذم على الدمية . ولكنى لا تنظر على السطح في فقط مباشر ، وإنما هو يضمنه
 أمته ذات الهدى فيحت الحمام على أن يفرأ أجنحته على آخرها « على أحد »
 د يصيبه . « حق السيد الإيجيرى » فابصر أصبح عالياً لأن قدمه يطير على الخال ،
 كان خالياً . وما حرقا يظن من أم مبادر . حلافة القافية مصرية عام ١٩٥١

ان تطل على المحر الدسم بعد يحمل قذى خاهر على سلسا

« ما يقاض على أهل حيون

والخبايب

بناصرة

يا حمام القزى لى حيون

والله فلف

ويزاوج صلاح جامعي بين نظام ملوان ونظام الأغنية مزاجية تنويعاً
 ورائعاً حقيقياً : فخص جزئيات منه ما تمكن بواسطته من التعبير عن رؤيا
 البعثة : وخص جزئيات أخرى ما يمكنها من حمل أعباء المقاومة والبناء و
 « موال حسان القناد » بحمد القصص المفعولة سمياً خنياً ، ولكنه يزاوج
 بينها وبين الحواد التي أقامه بين « محفل » الشعب المصري « محفل » الاستعمار
 الإمبريوني مزاجية تنتهي بنفس المقدمة الفكرية التي « فرض » بها القصيدة
 ولكن التركيب والمزج هيكلياً ، أما الموال والأغنية فهما الأدوات القادرة
 على المصانعة التعبيرية لهذا الهيكل . ويقتد مباحث صلاح جنه في مواله المظلم
 أنه لم يتمكن على بطولة فنية بعيداً أو بطلانة موقعية ، وإنما استطاع من شتيال
 الشعري بطل من شرائحه ، كما استطاع من الواقع التمثالي بطل من مآخذه
 وبين الواقع والخيال امتد حد التيسر للمراى الزائد . اعتمدت في رحبنا المصرية
 المصرية المعتمدة المصنعة والثورة والإنشائي في المصانع والحقول والحدود ، واستند
 من خلفها أرتحتها . في ظل الثقافية الوفية التي يمر بها الشريط المصري -
 للصورة المتغيرة بالمشهد المرحلي والمزج والمزج والمزج . تمر القصور وال
 دماً بين وقت واحد ، ولكن إحداهما تمر كالحلم والأخرى كالحلم في غريبنا وإلهنا
 جميعاً الأثريتين البيات . وبين الواقع والحلم تسبح فبها لما تاريخ في وهي الشاعر
 والشعب الذي ينتمي إليه الفجوة التي التخلت . من « القناد » رمزاً لما يتصاهر
 أن يلحم نواب الأرض فيصبح الزمن والمزج إليه شيئاً واحداً . فالحديث للواقع
 الذي ينور من حوله النيران الشعرية في القاميدة عوداً تلعب القنادة : « تلعب
 تتدحى إلى القليلة ثقافياً » سجد التاريخ القديم ، التاريخ القديم لمعبد
 لألوان السراويل والمزج المصرية التي حطت أشلائها عبر القنادة فالتك
 ماقوى بالبعثة المصرية . حتى إنه موجدتها إلى حلقه هذه التمدد الحركية
 يعمل على تراجيدياً خنياً لا سبيل إلى وجهه إلا بالإحصاء إلى بطله في رؤى
 البطولة عند المصارعين

« بحر القنك يا كرهها وداه
 وجدنا قلوب الكشاف شاة
 بحر القنك اجدلت حاه
 وجدنا مهنين بهياله »

لا سبيل لردم الهوة المستعصية على التاريخ توجدنى الشعب إلا بهذه الروى
 لعنبر القنك التي ترى الاجساد بسدمى جعل عليه الانعام ، وكانى
 طرح بوج ، الشمس ، للقى تصور في مضي فهدم اليه عاروف لروسيه
 التي ظلت نسوم ، وى المياه البويه آماداً من الزمن ، يحورها القنك ولا تعرف
 الاستوار ، ولكن حاه لار واح يدأت لموت القنك بالاحتيال عندما آتت
 بحفرتها ، يلتصق ، طاً انقماً مدوياً قنكديون القنك لطاعة من مطع انباه
 د ، بانكوي ، العاصب توالا مريخاً حصر بهد على منى الفساح ، ولم تكن
 هذه ايتولوجيا في وهو الشاعر أثناء كتابته للقصة ، وى نحن نستطيع أن
 بمعظم الحارها من من الشمروكياته فنلتقي حة هن رة هناك ومن جاسع
 هدم الملامح بتشكيل ك ، في معاناه صابحة أبتة مع التي ذلك الوجه
 القالب الحاضر الوجه الماضي والحالي ، الوجه القديم والحديث ، وجه التاريخ
 والشعب صانعه القوي

نقش هي مقبرة ، القوي ، التي يذورها صلاح جاهر ، كوك المثلوي
 لده المثلوي التصبيح من صلابات عمر القنك المصرية ، صيداً آتاً القسم
 الثاني من ، موال حشال القنك ، فهو ذلك الموار بين ، عين ٧ من لاسية ،
 ونصار وعوصير وطار ويحيد من الناحية الأخرى رهر الموار التي تركت
 فيه السحاب الاحمري كالمركبة الرطبة ولا ينفرد الشاعر هنا بعد عدد من
 الاثبات ولا بنظام معين من القافية وعرف الروى : أي أنه لا يتقيد بنظام
 القصصى للديك ، وى هو بلاغياً بالصرصة وسرارة لاسية وزنياً حرياً من
 خوروش عتق إلى حد كبير مع طريقه الخلقى الشعرى الموار بين الاستقلال
 المصرى والاعتماد الجرياني ليس « حرراً » إلا بالمعنى اللغوي ، ولكنه تعليمه »

والفصل بلغي التفكير والسياسي . ولذلك جاء التمييز آتو به ما يكبره إلى روح الميونيخ وقد تحدثت الأصوات فثمانية حين يتناول « من إلى عدل بالخلق على كتفه ؟ متى جرى ؟ » لا يمكن أن يكون هذا طرفاً في حوار مع الزيد القايصة على لم يبر لولم ي من طريق القرية . ولما جرى حوار مع القيس « يسوق الفاعر مسترخي نصي وجادياً » - يظهر القصة . وكشفت ليلى حين بجبه « لكنني شريان مهم عثاف برعناياة قد انشلت بصورة عطوية ينظر حيي السماع أن هذا الحوار الفعلا لا يمكن أن يكون طرفاً في حوار « صاحب السلي المصري » و إنما هو توضع من حوار مع القيس صل طريقه إلى العمل . ولذلك فيق التلامي للفتي وحده هو القوي ربط بين وجابه إيف واستيعاج حوضين الخوار بأن عبرته الطوبى مع أعضائه المبرزان يجعله يؤمن بأن « كل الهائم عروفا بجرة يستل » هذا يتصل المطلق بطبيعة الحال . ويستم جرح الشعر الماعلي ، فالصلافة الصاعدة إلى الموضع السابق لإيف ، تليها لهاشواي المشد فيه إلى قطع اللانتموضين والمشاركة بينهما لا تصوخ حواراً بين طرفين ، و إنما مؤلفاً بين كل نفس وصنمها يتم في معزلة من الموضع الآخر وصاحبه ، وكان جداراً متصفاً على خشية المسرح يلسمه إلى فصمهم . في كل منهما يمثل يعزم بدور مشترك مع المثل الآخر . ولكن الدور وشروط الخصية يتكاملان دون أن يسمح أحدهما الآخر لأجل صلاح جالين بالطبع إلى درجة تدفعهما إلى التحدث في وقت واحد ، وليس من طبيعة تجربته الشعرية أن يصل إلى هذه الطريقة من التباديل والتقليد ، وعندما يستقيم محمود هذا الحوار الصماهي مع زيد يفضله لتوكمراسه التي تترجها الأميمة والسل مشكلة قائلها

« شيء حواراً معي مزخر واحنا مالمقولهات
وحنا ما نعرفش مؤخرات قولي »

يصل بنا الفاعر علاقه المطاف بهذه التبرة المبلطة التي تشمل حصيلة الصراع لمصرى مع الاستعمار . فاعلم جيداً بأنه لن يذهب مكتفيه اليدين إذاه اسردافنا حقيقنا وأن هو سوف يستخدم طائيف اليدين بكل ما ينبغي فيها من

دع • سراف أفرقت حل من التاريخ القديم والحديث • ويرثك الملك من عذات
 للمواي بأغنية أولاد حارب • توت • التي يستوجب بها الظلال القليلكو يا
 والإعانة • عليه • وجدنا الشهي • تركللقمة التي ادرش بها القصيدة
 فينتهي بل هذا للرد بركب من التميمي والمختصير • • مر الكل وابنه • من
 الثبوت القادر على سماء القتال بن حليل السليم والبلد •

« يا دهر يا وردة »

شال الحمام

حط الحمام »

على كل يد وردة »

ويبر الثبوت • هذا فزحاً من ديانة بن عومر من الوثنية • فتنه بن
 ناصح الاستمساو بنفس • الثوب • التي يملكها • • وصح لمحك الثبوت • • يا
 والحمام على اليد الأخرى • • ففوة التي تستطيعها والسلام الذي نطلبه
 • • الفرو • المصرية على مواال صلاح جاني لسبب جرد القنابل والظلال والندع
 والدباب • • وإما نكم • عود لشعوب الصخرة الحديثة لاستقلال في اعياد
 أياها على رعايتهم بحتهم أولاً • • واستادهم لأشروع على أصناف خلق في
 كل مكان

يا ميت حلاوة عليك يا أخ يا عرق

ذقت طوبك ولذيت ذلي بالمرى

• • •

« يا الذي يمدح السلام على شط جبر السند »

يا الذي اتوا وياقا ليد حل ليد وزند أي ولد »

• • •

وسقى كد لإجبار سميه ناس أشرف

والله لا يدن بقرأ كفاية يا حطاف

• • •

وصفت صيكن بهنكلم فرسانى
واسبق له لاس بهنكلم لولسوى

~ ~ ~

لأبنا فى إند كل من طلق الحسام فى جهاد
وظلى ورزاه الشعوب يا فرجه وجناه

~ ~ ~

لأبى الكلام الى رضى الله ما يسيل
من قلبى يخلص يديكى فى جمع جيل ورا جيل
حد آخر الزمان يجزى فى موج شيل
ويطير حسامة السلام على مصر والدي
برفها حكاية بلدا وينشد المواويل

وقد كتب صلاح جاهين الكلمة الأخيرة فى «حوال حشاش الفئال» فى
الطبعة ١٩٥٦ أى قبل أن يبدأ العدوان بثلاثة أشهر فكان ذلك مؤرخاً رئيساً
دعماً ، مؤرخاً لتلك الإضرابات التى أتت عام ١٩٥٦ فتاة السويس وسيفه الضورم
البلاش ، وبيئاً بما كتب وهو تأريخه وحياته لم يسجل ولم يقرر ولم يهتف ولم
يتأمر - بل من استجابه للنقل المباشر - بل قد جعل صلاح من الماشرة
فأصبحت - قد اشترى عنده يسب إلا الإضراب العام للأمة الإضراب للحر
يصل ربه ورس أوسع ربه من الحماير ، ولكن وسبانه وتركيزه بخصيصان فقط
أبشروا من الطبقة والعدالة وسبانه أعيلة التاريخ واسلم وصر ديب الزافع لغيره
والجوروت القمى بعه برصيد حتى لا يخلد من اللالات والظلال وكل ذلك
قد أسهم فى تعلق بلوال الشعب على يد صلاح بآهيه تطورا وتطور خطوة
الى أنجرها فبدأ حداد الخطوة لى الحرف المربعة بين دوال والأعب بين
الكسيرة والحداد وبهذ القامة ورسب الروى بحيث قد انفرجة الحديقة من
شعر العامة المصرية بهذ بلوال يتكون قد أنحر ، من التناجى الألى و جهته
الكهكان لقبى تجرته الفردية ولم يهتج حوال صلاح جاهين إلى البطل

الفرق « الذي يورث الحركة أوتياً بها » وربما هو قد يحصل لك حل ومفهوم
 صورة « الزمير » متعلقة طيلة التصديقة في قلب فشيء وجبانه - فربما صورة
 « الشعب » المطفة طيلة السباق لئلا في لها في أنما يريد الكفاح اليومي للإنسان
 عصري المعاصر ولعل الزمير على وجهه الاجتماعي لقوة الوطنية هو أكبر
 العلامات التي تبينها هذه التصديقة الجديدة ، فبالرغم من أن معركة الدائم
 قد انتقلت من كل المدخل الأجنبي السافر الذي يستعبدونه أعرض جنبه وطنيه
 للدفع عن القرض والأرض ، على الفئات الأكثر ارتباطاً بهذه الأرض من
 عمال وبلاحيين هي التي حبه وبها تشاعر بالحقائب وكان القدير الاجتماعي
 الخاضع هو نمط كس الضمير الحي للكل ، وكلها يصوغها الشكل المستحسن
 في « مؤامرات القتال » وكلها صورة أعرض بصوغها وفي البعدية في يوم
 صديقات مع لداوة خصرية في رداء الشعبي المخلص . به « قدامية المنجولة
 له غنى من تاريخه وراثته وواقعنا نلغفها الأبعاد والروايات

• • •

بعد الواقع للبعد الجديد والروايات هو الذي صم يستجابه تجارب الدنيا
 المبرية في كسر المناوئة بيناً إلى جنب مع شعارات اللغة القصص التي كادته
 من زاوية المبر - تجار الخطر تجاربها الفنية في التحديق من الممود لحديق
 ووحدة اليب إلى بعض أوزان الوحدة الطمينة ، ولش كانت شاعرة في المراق
 لتلج زيباً في تاريخ الخطوة الأولى في الطريق الجديد . فلتنا في هذا البعد
 نقرر أن الحركة الحديثة في الشعر المبر تتغير أولاً وأخيراً يأتي حركة جيل ويب
 حركة قرد من لأمراد جيل الخاضع للممارات التفتيتي للشعر المبر حيث أنه « ترعم
 التجديد على الشاعر » الضمير « وفاد » ولذا كنا جوت نأه حركة الحديثة هي
 حركة « جيل » فإذن يرم هذه الصفة « المضايرة » النائدة بصفة « اجتماعية »
 بخاصة هي أن هذه الحركة في جوهرياً كانت في نشأتها ولأنها في نظورها هي
 حركة « نوره » فقد كانت حركة التحرر الجلي والاجتماعي كناية « أصبح
 الذي ميد » الذي نمج به في حد الشعر الحديث وهو في استلخ في غير

تلميح لغوي - أن جميع بنى الصفتين بهذه الحركة المعقدة يلقون إليها حركة « جيمز النور » ، وليس المقصود أية صورة من تصوير أو التورية فهي الانشادات السياسية وجميع فن هذه البلاد أو ذاك من أقطار الوطن العربي وليكنها تعني فكرة التلميز بخارجي أو متبايع هذا الوطن ، حضارياً

ولكن كان فتاح يخطرون مع شجرة العراق في حنايتها هذا الشعر أوداك مرفأ الزيادة للطريق المصوب ، فذلك في مصر نعت أيا يتبه الإبداع على أسرار عهد الرحمن الشراوى هو الله الحركة الحديثة في الشعر المصري ، حتى أن تجعل اللحظة واحدة الطابع العربي العام للحركة التي لا يحد بها حد أو ذلك من الشعرية عهد الرحمن الشراوى هو أول من تار على العربي التقليدي في مصر بوجه حقيقى محدود مستمرة التدفق نامية الأغصان والفروع عهد الرحمن الشراوى هو الفاعل الذي لم تفصل دورته في مجال الفن من لونه في مجال الفكر ، إلى كائنات الأثرى المتكسبات حيثما يستدلوا للأشهر عهد الرحمن الشراوى هو الفنان الشاب الفتح والرياء فقد حاولت النصيحة بمجموعة في وقت مبكر ، كما حاول المسرح المصري ، وذلك أن يطار تجديد المصير أشعر ورعا بمختلف القاد ما بهم حول عبادة القيم الفنية التي أياها هذا الشاعر الزائد في مختلف المراتب ، وليكنهم لا يخلطوا سطواً سرى رفاقته الفنية والفكرية ، وهذا ما يدع إلى جانب دورها البطولة الشعر المقاومة المصرية أن يختار قصيدة « رسالة إلى رجعي » التي كتبها عهد الرحمن الشراوى في بيروت مرصفاً لالفتاح المواصلات بينه وبين مصر أثناء حوخته من أسد المؤامرات الأدبية في الاتحاد السوفييتي مختار هذه القصيدة لأنها تعبر عن لحظة احتدام حدث في وجداني الشاعر ولأنها تمر من مرحلة نالية تقسيمية المعنوية « من أمه مصري » ولأنها مصرغ بجرة قريبة من بجرة المواطن المبدع من وطنه وإن كنت غائبة من جهة التزو منسج هذا الوطن وكاب من الطبيعي أن يكتب الشاعر قصيدته في شكل « رسالة » وإن اعطى يتدلى في الفكر من رسالته إلى الرئيس برمان

والرسالة الشعرية هي « فدايتك بفسطاط » عن ميدان القتال لن مؤرخ
للحادث الوطني وإن تنبأ به « ولما هي ثواركبه منة لفظه الفداية إلى خطبة
الخطباء غير مباشر عن طريق استعارات الشاعر عن أرض الوطن من روحه وأيامه
والواكبة عن قرب الخلف عنها من يطفئ « تكون مشوكة » « الحاصر » تنفس
قبر كبيراً من الإنساق والرباب بينا مشاركة « الغالب » تنفس قنبراً كبيراً من
التمزق والتمزق والتمزق هي مشاركة القلب بملك كان بهبه الخفاق بين الضلوع
هو كل ما يملكه ولا يملكه الشاعر أما المشاركة بالقلب والساحل على أرض
القدام فإنها تنفس الدورة الفاصلة وتستوعب الفناء بمرح « هذا الفناء الذي
يتدفق في اليد ثم يروح اليأس لمرء

« الليل يهبط من جديد
بالرهيب والظلم والروعي وساطان الدليل

والغريب . . .

يسجل من هذا الظلام

جميع أشباح الظلام

بكل أحوال الظلام »

في خطبة وسيدة أريج الملاحم ناريكاً ذليلاً للاستعداد « بل في كلمة واحدة
هي « الليل » البهيم كل الأعداء من الممراسة الرومانسية والتاريخية كل القرب
من الرعب والإحما والظلام وعندها يقول ويهبط من جديد « تداعي إلى الأيلة
هذه الدورة الفلكية لليل والنهار » وكأنهم « قليل هنا » قدوة « لا مفر منه »
أمر من الأتاس التي سقطت فيها غلب للفناء الفناء ولكن ليل يهبط من
جديد لا معنى فحسبه هذه الدورة القبرية وأمر من هذه الذكريات القبرية
للاستمرار في بلادي « ما كاد النهار يروح بقياته على فاديتك بفسطاط
حتى جادوت قوى الظلام معارولها لأشعة الشمس وهذه والليل يهبط « هي جديدة »
وهو « رومانسيكاً » كما قلت « لذلك يلازم الشاعر على كلمة « الظلام »
أحياناً مصححاً بمرح « من نطاق الفسطة باعتد إلى حد من الذكر العام
للفصيح والمحافظة لأحد على « هذه الأبيات » « أن تصور انكاس وره

قد انعكس على تكونها انعكاساً حاداً مباشراً ، فالصبيبة الواحدة هنا لا تمتلكا
 ن الصبر عن نفسها كما هو الحال في « من أيدى صبرنا » ولذا هي تجمع «وقلي
 النضير حسياً» بأننا في تقرر وثيق مع القافية المستعمدة وحرفه المروي غير المستغنى
 والصورة التي تتكامل بنوياً لها شطرة بعد أخرى بحيث يصبح «يوسيم وسماو
 في يالية هو الصيود» والصورة جديداً ، للصوت المصوح «مؤثر والصورة الصدايه
 الفائتة» ولكنك المؤثر الحلال الذي لا يشي بالتفكك وإنما يعكس حالة النفسية
 للمرأة ، فهو ليس تمزقاً في الخيال الصورية وإنما هو ضرب لامتزاجها
 والتشعر حين يتوجه بمدى بالحبس إلى «ويوسيد» فإلى يوسيه الحديث إلى نفسه ،
 «مخيل» «أهني حد» «لحدوار آهه البشر» متشجماً ، بالخصي مدى ، يستعطفون
 الموصول إليه ليدعوا بطول كندس وإذا تمزق إلى مقابلة المتنازعين

«صعلت اللباب

بمعالجة الأظفار يلهيا السمار في الصمار

هو جاء يصرها اسفون

جاءت كما تكل الشوع من بالحصم»

وليس هذا كله سوى « الخدمة » الثقافية في رسالة الشاعر الخالف
 لها الرسالة نفسها فهي «مسرفة» «الذكريات» «فني مزجج بينه وبين روجه
 » «على سطح اللسان» حيث يقول «أجسادهم» نفس للشفة في موال «ملايح جادهم»
 وبالتالي فهي أقرب إلى الميثولوجيا الشعرية ، «غير أن عيد المرحس للشرقاني
 يصلح جانباً للقاص والمفسر قلب من التجربة خاصة ، تجربة الأوباط
 الماعز بحبيته وروحه هي لمزج لا يراعه بالأفيس والأجفند»

«عطلوا على مهد الفوم بطولن الله كرويات

ولبور أجداثي هتاد» « هناك في بحري القنادة»

لتسجد الزوجه والفراس إلى دهر الشرف الوطني ، كما تسولت قبور الأجداد
 إلى رمز التاريخ الوطني ، «لأنك كان ظاه الزوجه من طرفه هو التعويض
 الرمزي غياب زوجها وغياب مقابله» «لقاوتها المرد» «بشي مستوياته

بما لا يتصل من مقابلة فيه للكتاب . فهذا لا يصحح في الصحيفة مجرد
 جلي ونمراة ، ولما قد روج حصر الناصلة بالقلب حيث وبالناصحين أحياناً
 « ملحق انشروع في الملام والمثل في جميع الأحيان

« لكن بكل كوى الأموة نوبهم

والقدى

وحالهم بالسلام

بجميع أنواع السلام

وقدوى

بمعلم آباء إذا عز السلام

« = »

في يدهولة تقاوى

الموت أن تستطعيه

وتتبدل الزوجة بدمعة ، ور سعيد مبرة البجلة في رسالة الشكاوى إلى
 الشعب التي اختارها عنوان « رسالة إلى روجي » في هذه التمهيدية تندمج
 التجربة الحية ، بجزيرة حسب مير القنائل ، تجربة التاريخ حيث قور الأجداد
 تروى قمار القنائل بجزيرة الزوى الذي يملك الليق حبه من جديد ، وبأفلام
 التجربة الشخصية بالجزيرة العامة منجز القصيدة من كل مدام وتقدير ، بل ومن
 كل لغة وبالسيد يمكن أن تستشعر من ذلك الكلمات ووشقة التصور فكما
 أن اللول ليس هو بديل القمر ، فكما أن ذكرى « الحب تشع بالسرور والكرم »
 فكذلك بضمير الأفلام بالنداب بقية بناء القصيدة عتداً يجعل منها إحدى
 علامات الطريق إلى الشعر الواقعي ، ولكن في فريضة المظنية وأشعة الإنسية
 فالحق أن هذه الرسالة الصريحة تأتي مع رسالة الشاعر الباشة إلى القوس ثرويات
 في ذلك الحد الإنساني المتألى في شرايين « حزة » بنة الشاعر وناب جميع في
 الإنساني ، وقد عرجة « القزوجة » درويجات الرجال جميعاً ويركز الشرايين
 كصباح جاعين على دور الشعوب المحبة للسلام في حماية السلام على فرضي

مصر ، ولكنه يستأنف عند ربح حياضه الزائلة السابعة إلى الرئيس بريدان ،
في أنه لا يبرر البعد الاجتماعي فتتأخر حتماً ، وإذا كان ليحد القوي واليهب الإنسان
عما اظهره الفرائض القصيدة كلها ، وكذلك ما اظهره في تحليل التاريخ لما حدث
لأنه كان بعيداً عنه ولم يتسكن من التمدن لأن ما حدث قديماً ، وإنما اكتفى
بالحاجة من مطبوعات مختلف الوسائل التي ترضه بماضي والحاضر والمستقبل
وقد كانت المصادر الثلاثة هي أدوات التعبير الرئيسة ، وبها أشعر به
« فلتقتلني في وجههم بجميع ما تهجدت على الرباب »

وقارو

برابيد موناك القديس على الميراث

نحي لا يبرروا

• • •

بن لن يبرروا

لن يبرروا يفتاتهم أرضي الوطني

• • •

يا حاورك بجان دولك يا أبطال فيضي لن نبروا »

وعلى هذا النحو تصبح « رسالة زكي رويحي » الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي
في مقدمة شعر التقويم المصرية ربابه عدوان ١٩٥٦ في كتابها للقاتل على
ميدان القتال

• • •

وتأتي قصيدة « سألقتك » لصالح عبد الصبور مع قصيدة لفرحاتي
وتترق تلقى معها في مختصر مزاكيه يحدث الممثلين بعداً من التيوه والتأريخ به
ثم تفرق عنها في أن الشاعر لم يحل بوجه دورى القتال « قطاع الطرق » فليست
بصلاحه يوزن في المعركة ، ولكن أنه غيبة اليقين عن « رسالة إلى رويحي »
قد متعتها هذه الروح الخيرة السائلة على بسبب القصيدة ، أما حضور ليقين
في قصيدة « سألقتك » فهو الذي منحها حيوة عالية من الصلابة والنداء

والألماني وسعى بتدعيم صلاح عبد الصبور فكرة « الكجدند » لأنه مثلا
لا يتذكر منها القوي ، وإنما يتذكر

« عنائك الخلق ولهمها نهيبه لا يزال

يخرج في ذاكرة الأيام

وفورهم يخالف طريق التاريخ »

فمنه البدء حدد اليأس من مشاعر الغنا ، ونصير شعاعه مباشرة يعكرو
غصارة التي « وهب الضراوى عند » ولكن من « وبة » طوبى « علقها من بريرة
اقترا البشرى » أما صلاح فيسهم تسلسل زنوره « الأكل » في قدرتها على
تصميم « واد كين المرقاوى قد أبصر » غصارة والسلاوة في لفظين متجاورين
بأن صلاح عبد الصبور « يصورهما »

« لهم خلقى بى حجاب الأهرام

* * *

وصم القصر أبى منارة الإسلام

* * *

وليس في حاضرينا العهد تصنع السلام

* * *

أنتجت بالأهرام والإسلام وشلام

سألتك

بكل ما سقيت من مراوة الأيام

أفرض لى ذمك »

هكذا ، ويربط الشاعر بين القديم والحديث ، بين الماضي والحاضر ، لا من
خلال الترميز الثلاثة يصبأثرها على من شلال الصبور الثلاث يجهزها الياسد
الإنسان يرجع الشاعر بين التجميد لمناصرة وتنجرية المنة مزجاً حياً حقيقاً ،
بأنه « كثر الكحلأ برقياً العلولة عن رهبالة الشاعر الخلاب » دون صاحب
« سألتك » وأعمد « الغصارة بالسلام على شخصى » هو « نفس الوقت لأر الزمان

منذ مات أخوه على لواء حرة اليه سائرته المخرقة ، إن مصرح « قيل » في الواقع والقصيدة هو روح من « اليقظ » اليقظ واليقظ الذي يجعل من المندوب في قصيدة « أنتك » واقعاً حقيقياً : الواقع الأول الذي يواجهه الشاعر أمام عينيه في صورة الجمال الماهية لطول الأرض وتاريخ ، والواقع الثاني الذي يواجهه ذاكرة الشاعر قبله في صورة الشقيق السيد . وما صورتان مختلفتان كيميائياً عن الصورتين الأساسيتين في « رسالة إلى روميني » ، فالواقع الأول في قصيدة الشكراني هو ضياع الأمطار من أرض دسركة والواقع الثاني هو الكرمات التي تجس « عينه » ووجهه على شاطئ القناة الواقعة هنا عزقها الشاعر حياً ، ولكنها تتفقد من روح المقاومة في القصيدة ، وهذه لك البطولة فيها . أما في قصيدته « أنتك » فالواقع يتساقط محصوراً في استشهاده أقرب الناس إليه في وقت واحد .

« من أجله سأنتك
وأجله سأعوضك »

وقد تخصص معظم قصائد « الناس » في مصرح « في صورة النبات البقية لشعب المصري » في قصيدته المصنوعة بهذا الاسم يقول « الناس في بلادنا جرحون كالصقور »

نكسرهم بشر
وطيورهم حين يملكون قلوبهم القوي
ويؤسزون بانحدرو »

فهل تتأخر هذه الأبيات مع الناس التي وصف بها هذا الشعب في قصيدته « المقاومة » ؟ أستمع إليه يقول

« أهل بلادنا يصنعون الحب
كلامهم أنهم »

ويؤمنون بسلام
وسين يسمعون ويؤمنون من صفاء القلب
وسين يطمأنون بشرى من حبه »

والمطربون حين يلتقيون بالسلام

عليكم السلام

عليكم السلام »

هنا يلتقيان أبواب القاهرة في هذه القصيدة الطويلة مع أبواب القصيدة الأخرى : بل هي كمن من حساب الشعب المصري يتغير في جملة أفكاره إلى عقائد ووجدان إسلام هو : « هذا الشعب الذي لا يتحول إلى مصر يمارح إلا حين تهدده قوى الشر » تهدد حياته وسلامه « لئلا يرضى من بيته وتهتم مساكنه » لذلك يلتقي هذا الشعر الذي من أبواب الحروب والمداد « فخاصه القائل لقتيل صابحاً

« لكني سألتك

من قبل أن تغلق أعرض لي فمعه »

لأريب أنه هذه القصيدة أكرم تكاملاً واتسافاً من قصيدة الشافعي ، لا لامتلائها بالبحر وإنما لانعكاس هذا القوس على بناء القصيدة بكتابتها وشعائيتها معاً . فلقد تطلعت الشاعر فيها من الحرافيش والحيث التي لم يجد صاحب « رسالة إلى روجي » التخصيص منها هي يا حبيب قصيدته وبين الترميم التمرري يوجد قد تعدد مع « هذا القوس » أبواب بعض معانيها . يا نلاحظ حل « مأخذ » وهذه السجج وصلابة « حل الرمح من استخدام الشافعي للضميمة الوحيدة ، وحكاية القافية التي تقع بين المبتدأ والخاتمة » أي على الرمح من نهاية المعكول النظم هنا وهناك . هذا المعكول الذي نفس يتألف من جماعة مكنة هي « حكمة » الحديث الوطني من يمد القوس في ناحية « وهذه الإنسان في الناحية الأخرى » وللاحظ حل هاتين القصيدتين معاً ، ألهما لا يستغنان عنصراً الحياة من التراب التمرري الرمح مهما تألفت صورة أو ساهم قد برز وجدادنا على شاطئ القتال ضمن ذكريات الشرفاء . وهما تألف هذه الصورة في بناء الأهرام وكأن الإسلام عند صلاح عهد الصيغ . في هذه النقطة بالذات ، يختلف القصيدة لرائدنا لصاحب « رسالة إلى روجي »

والتصعيد المنطوق بهما «سأفعلك» عن قصيدتي «إراد حشد» و«صلاح جاهر»
 اختلافاً جلياً فالأماية المصرية هنا مرتكزة الروابي القوي يسهم بصورة أو أخرى
 في إنجازاته شعر الدامية المصرية الحديثة ؛ سواء عن طريق تقديرات الفنية أو
 عن طريق الوضوح الشعبي للتراث . ولعل حين الله القديم وسيد حوريش
 ويروح القوي هم أقربه الخشوع والتصعيد لصدية الحديثة شكلاً ومضموناً
 ولكن الشاعر الشعبي يتجهوب مهما تزدوا عليه هو الإبداع البشري أرقياً البطولة
 في شعر القوية ؛ بالعامة المصرية . الأمر يختلف في طيف اختلافاً كبيراً بالنسبة
 للشعراوي وسيد المعبود . مهما لم يبالا لورثتها الوفاء الجديدة بكل ما تطرحه
 عليه من قوى جديدة للفن والكتابة من التراث العربي القصص ، وربما كان هذه
 التراث رادياً من التواضع ، هو التراث القوي . أما التراث الإنساني فقد كان يسطر
 جزء الثروة الأدبية الجديدة إلى المخذلة في الشعر صورة التهيئة الواحدة بدلاً
 من المعبود الشعبي للصارح بموايد وحروب روية . ووعاً كان شاذ للجامع
 الاجتماعي الحركة الوطنية في القصة ، الرائدة لشعر الحديث ؛ مرمية الأساس
 هو هذا الاتصاف المزدوج من التراث الشعبي والبيسي

- -

هذا الاتصاف الذي يبلغ درجة القصوى في تجربتي الشاعر كامل أيوب
 التجريه الأولى في قصيدته « الطوفان والبنية السمراء » وقد دعا باسمها هيراته
 الذي تأخذ منه التجربة الثانية في قصيدته « الجنابى الأخير » والقصيدة الأولى
 تلقى في الكثير مع قصيدتي «شرقى وجد الصور» فهي ثوابت الحديث الوطني
 من موقع «المقاتل» الذي رأى القيل يعجز من حبه ؛ ولكنه لم يقل ذلك
 ويرى قات

« هذا طوفان النار

يصلح صوب حديثنا بالويل

لا تعد مهموماً سطوت الكفر

لا نزع رأسك نحو الله

وبذلك معي تسلم شيئاً لمدينتنا أن نلتفت لمدينتنا

والجميع يتخلف الصورة هنا من صورة الشاعر العائيه الذي رأيتنا قبل
والشارع وحده ، وهي أيضاً تختلف عن صورة الشاعر الثاني الذي يعنى حياه
مع الناس بصيغته المصطب ، وفي الصورة من للتدعو ومصادره ، المصطفى المصري
في أحد مكان هي بعد سواد مع القاب وإن اتحد شكل الديكورج الشاعر
هنا يصاحب نفسه لا من خلال القباب الذي يعنى دون المجدد والملاح ،
وإنما من خلال التفرع بالنفس من أمتن طريقته الحافيه وينصبه كامل ثوب
الوجه الاجتماعي الحديث ، هو حنون المصطف والقطن والشهد الأخضر ، ثم يتوحد
صوتي توسطاً حريش السلاية مع أمهات الجميع متحدة

« سألوا كى يظهر في وجه الطوفان »

قد يحجب من قلب مدينت السيل
وتذكر أننا ما بيننا غروب
من ليرة الموب

من نصيحه الماده « وحب » شاملة الحياة « فضرية الدم التي مدينتنا القديس
ضرية يدين وقها على قلب الشاعر ما دام الحرب الصغير هو القوي العاني لدى
قنا شر الحرب الأكبر ، فطوت هنا بطير حلقه قطية هويك المراه
في أسطر قليلة تصير النيران المسجيه كمالاً من ذهب لتعبد إلى إلا أن يرد
جفن الفرد من أجل أن تحيا أمة كامله ، ولا تثنى البطولة عند الشاعر أن
يموت ليقابل مصير المتكلم ، فلقد جرح صبيحه حقاً وعانى هو أيضاً وعاد
معا بالروح من أن الكثيرين « أتوا تحت السيل » مدينتهم يتعبدتة ،
فالبطولة محبب كامل أبوي في هذه القصيدة للشعب في صوته وكصيفه
لثابته — كهدد — ليست أبيات لسان الشهيد ، رد في الشاعر من السامه والصدق
حي إلى يقول لنا المواجهة لأتقى الموت ، مرة أخرى لكم من لتأني حادي
في رومانهم وأبنائهم دون موت إلى صانع الحياة لا يموت بالضرورة ،

ولكن أعتد لا استخدم العمل للتعبير إذا قلت إنها قصيدة « الخندى »
 الأخير ، لكامل أيوب قد في القديري أعظم ما كتب من شعر لطيفة بصرية
 إذاك هذه الفترة في هذه القصة القصيدة ، وروح الشاعر لمطلة الموزون كل
 مقايمة ، بطولته الخندى الخندى حتى أكثر سماء في حياته بعد أن في رفاقه في
 السلاح مصرهم حديثاً ولكن يداه القصة القصيدة « هو الذي يستحق منا
 نعتة أكثر اهتماماً وإهتماماً . فالقصة هي رجاء مركز لقصة ذلك الممثل التي
 أعلمتها للخائفين « حلم القصة » وهو يفرح محتسباً طريف بهار طان عما في
 حقائق القصة المختصرة هذه المقدمة الموجهة التي تيسر كمشهد موسيقى هي
 نفسها التي تناول الشاعر جزئياتها في بل من مقاطع . لم يكن هذا الخندى
 لبطول في بداية تقطع التلويح المضممة إلا جنتها كبقية القاتلوه الذين تقاضوا
 في إثرهم الهوى يمتدحون جدياً بشراً يحول بيتا وبين الحار وكان العدو
 قد حشد قتلهم أربع القواد وأحق الأشرار ، فبطلت ونسل قتلنا آخر قرة
 لم يبق منها على قيد الحياة سوى جنتيين أحدهما لشارحية ذكية على رفاقه
 أن يصر به من كل الجهات حتى يوم القدر . وقد يأت عليه تهاير اليأس
 من الهوى القليلة - أن أدلى في القزوة - أصبحت الخطة التي أعلناها اليأس ، ولكن
 أحد الخنديين عاصم قبل الظهور وفي الخندى الأخير يطلق من تيران معلنه
 ما أسفر عن وسيل أكثر ، ولكن بعد أن مات هذا الخندى الأخير وهو يكتب
 لعالم قصة ، ويكتب لآيات من بعده أن المصدر قد يكون بالعمل مضاع القصة
 من حتى بالقصير شيئاً مختلفاً في التفكير من صير أيوب القصير مع المتضال يفقد ،
 لا قصير في انتظار الموت

وقد أثرت أن قصص هذه القصيدة الرائعة نقرأ لأقول إن الحكاية المعروفة
 فيها بدأ من السطر الأول وتنتهي عند السطر الأخير وهي حكاية لا يتقصها
 قصير بل من عناصر القصة الأخرى ولكن القاص لم « يقدها » بل أبدعها
 شعراً أولاً وليل كله هي . ولعل هذا هو لقاء الوحيد مع قصيدة نواز حداد
 حيث مشرق القصيدة القصيرة باسم القصيدة ككلمة . أما قصة الشرفاوي

مع حبه على شاطئ ، القنطرة والكسبة عبيد المعبود مع شقيقه على مراب مرد فليمن
إلا مرة وصل بيت لتجربة الكسبة والفصيلة العامة آيا ، القصة ، في كسبة
كامل أوب هين مقصوده للكنها من ناسبه الزمان ، قراماً كقصص المصاهر أن
يكسبه شعراً أولاً وقبل كل شيء . مرة ثانية ،
على القريض من سطة اليأس أو الترت ، على من سطة اليقين المبلى ، حياة
نحي . حديده ، مقدمة لقصة

« مصداق حق كنور مالمع »

حق كنور جندى في كنور فولة »

هذه ، شهيدة ، هي التي يصعد المصاهر إلى أن يبدأ به وينتهي إليها ، فالمصو
حق كنور رطل هويدية النعم والبركات القوية كلها ، خلافتها قانه من الفصل على
النفس ، والالتصا على الذات من مقدمة استقبلية فلا تصادر على العدو
والملاحظة الأولى على الفرق بين هذه القصيدة والقصيدة السابقة أن الموت هنا
كان الديكور الشامل لمعركة ، هي المعنى الأخير لى حطة في اللحظة
لا يجرى خير أن القصيدة كنيتها لاستبدى نواه البطولة في الفرد أو دالة ،
ولمى للمدينة كلها وللغة كلها ، والفرقة كلها ، وليس للمعنى الأخير
أو المصاهر إلا ، شاهد القدر النفس ، وهو ملك يصعد من فؤاد سيد الذي
بأورخ نفس اللحظة بمطى الفرد المرار على القى ضاح ، ونسلك بكسبه
المصاهر في قصيدة كامل ليوب نيرة النبوة ، عاقصة بهت سجيلة
قردية ، أمناً للواقع ، إلى جانب طليها روح الشوق

« ذات صباح جاء بلبل »

أرسلهم ملك جندى عصف البسر

ليصدوا بهائم من جور الخيول

لقد هم نرى لم يفر من حبيب

ثم يفرح في سبب قتل

يوم - يومان - ثلاثة أيام
 وظففة يحطها الموت فلا لها
 تنقصه يا فتاة النار
 وتردد في عمة بلطها ان تسلم
 « بركانه لا ينصب منه الحمر
 ذكرها وعمر على ظهر
 ذكرها ذكرها »

هكذا يتداخل صيوت الرزقي مع صيوت الكناد القثري « فالمر يسرود
 حود أسوار القنعة ولا يتسربها » ولأن يلتصم السياق الشعري صوب ثالث
 مدد مستطاب نعلب جدار القنعة آخر فرقة إلا جديريه النصف شبيبي والقف في
 نظره حين

« لا تضرب من ركن واحد
 ولتقل في أمكنة الحود
 إلى الفرج يكاد يلم جناحيه
 ثم يعود بدون الفيد »

فلذا كانت القصيدة في أساسها الشعري من قصائد « التاريج » ولكنها
 في إحدى نغماتها هي مبركة « بركة » ، لها في نعمة أخرى هي بركة « مواكبة »
 وكأن الشاعر يستخدم القلائد ياك للميلاني يشمل الغياض والحضور ، والمناقص
 بالحاضر ذلك أن الأصوات الثلاثة الرئيسية في القصيدة يجعلها بهذا الديكور
 السعري مركبة من واقع الألس والتشظير اليوم وحلم التمدد من في شقعة المراءى
 يستمع القاصد والمفسر أو القارئ والمواكبة حل هذا الشعر
 « هات المهر

مقط الأول عند الظهور
 لكن القنعة ما زالت تضرب تضرب
 ما زالت تلد بانين إثر آتون

والى الحروب

« عجباً إن الرخ يلم جناحيه

أفتر يعرفون ؟ ! »

مع تجميع اليوم واللحى على سمو أتمر فقد وقع الحصى الأخير وهو بالكل
أهله على القلعة ، وذلك حتى يكتب كلمة

« فلتذهب شذا »

كل يد تندر تضرب

لقد تضرعتم عطف على صبر

يكنيها أتمر جندى وهو يدوب

... ..

ثم اتفاح صكون الطين

ثم احطى القلعة طيف هار

قبله الله وأعد

لهمائن في رفق علم القلعة

ويقبل فلما لمسة

ونكث هي الحافة - المذمة ، و تصيفة كامن أيوب ، الدورية سناً ،
فالحكاية فيها لا تبيد في إندار القصر القوي لتقوم ويدا تتحرك وتعبا في
إطار الممر الحديث بقدرة على الدراج الأصوات وشالتي ، على تماثل الأوتار
على يوططه الفسار الثلاثة توطئاً حقيقاً شبه بالبركة في الخصى والمستقر على
جسر ربيع الجسد في أحقر الأحمق ، ولذا كنفه هتة القصيد المصيدة
عجوزة المصالح القلب في أشرب يدي وإلى تمكس بدورها و قدوة
بتأله على التلويح للمحدث الوطني ومواكبه ولتتو به في وقت وسط . ومن هنا
كانت جديرة سناً بأن نعتل مكاتب في المطالعة من شعر الدورية المصرية الحديثة
بولا أن ثمة شيئاً في تصنيفه الفكري قارب بينها برعي ، انقراوات المبردة ،
هذا الخط هو الركيز على الوجه القوي المستقرة تركيزاً شديداً ، حتى إن الوجه

الإنسان قد شجب كثيراً ، أب ويحبها الالهي من فقد صبح يوماً إلى أقرب
 ماتكون إلى لكتلة والفرع في فن الشحت ، والاولى والوسطى من التصوير ، ولكنها
 بعد ماتكون من : الفكر ، التابع في الكتلة والفراغ الكاس في خط واللون ،
 ولكن المقاومة الباطنية أرقى ارتباطاً بالأرض من أية مقاومة أخرى في تاريخ الأدب ،
 لأن نجيب هذه الأرض في العمل الفني — إسماء وزيناً لايزهاتة ويهزأ — هو
 معظم عدل وفتوح يحقق التوازن بين « قيمة » الشكل و « قوياً » المصروف
 إلى جوار الصبر ، فالتقنية في قصيدة كامل أيوب لا تترك على أرض يعنيها فضلاً
 عن أنها لا تترك إطلاقاً على برج هذه الأرض وتنفذها ، ووي كالك وحده
 الفضائل في الشعر أصبحت أن « يجرد » القصيدة من العنصر الخفيف ، ولكن
 التجريد لا يهيئ في عانة الطاهر محور العمل الفني من قبضه الالهي الخالد
 ووجد كاستحدث الفضائل في الفن « الإنساني » أنه يصلح لكل زمان ومكان ،
 ولكن التجربة الإنسانية ليست كائناتاً مثالية بل هي « ملقاة في حفرة » وأما هي
 في المقاومة الروحية ، تجربة خاصة تعطي للإنسانية كل عناصرها من كونه
 تجربة الحب محمد وأرض محمد ، فالمجربة الإنسانية العامة هي جماع الحجاب
 لغزوية لحنان الأملين ، وبست أعلم بهذا كانت هذه الفكرة تتعكس على
 قصيدة « استغنى الأخير » ولكن مقدرة الشاعر كامل أيوب ندحي أن تصور أنها
 ككاتب سمعها بالإن والظلال تزيدها صفاً وزاد ، إلا أن هذه القصيدة لا تزال
 في اعتقادي أهم الأعمال الشعرية التي قدمها لحمل حديث في الحديث الأهم
 للمقاومة المصرية ، هذه الأعمال التي تصور في أيها أغراض صعبة أخيرة مرضي
 تاريخها

الفصل الخامس عشر

إيجاد اليهودية في شرانها ووجه التعرشة

تعدد أبعاد البطالة في بحر بلقاوية العربيه بخاصية ، وذلك لعدد العيوب التي يتألف عليها الإنسان العربي . فلهذه الباطنية مدالا ، بسبب مجرد صراع بين العرب من ناحية ولاستعمار العرب من ناحية أخرى ، لهذا علاقة على ذلك صراع من بين : دولة « إسرائيل » والصهيبة المتطرفة . ليسه إسرائيل مجرد « شكل » للصراع بين الشرق العربي والاستعمار الغربي . وإنما هي « مظهر » للصراع الهوى بين دولة عصرية خاصة وشعب مغلوب على أمره من طلاء التفتة بتطبيع أن « تصهم » شعرا متطرفة الغربية في الأرض المحتلة ، عبد الناصر الذي لا يفتخر من قيمته على الإطلاق أنه لا يتصل بمجهر المقاومة إلا من قبل اقبال ، ولكنه يتصل أمتق الاتصال وأزلقه معنى بالمقاومة . هذا المعنى الذي يجمع في جبهة حريضة « كتلة القوى الديمقراطية في إسرائيل » ، حرمًا ونهرًا؟ عبد الكيان المنصري لدولة إسرائيل الديمقراطية . ريبني أن تكون متطرفة الحبيبة ولا مظم أنعدنا فخرنا إن المقاومة الوطنية بمعنى تحرير الأرض من أكثر الأجنبي لا تساهل على بل يفكر الشراء القادح طرزيه المنصرين في ظل الإرهاب الصهيوني . وإنما تصف البحر برحتهم معنى لهم جنابش في ظلاله العرب واليهود اخوة أسرى من أي قيد عتصري سواء كان فينة فينة أو عرابيا أو حضاريا أو غير ذلك . فليس الذين والمعاراة إلا درجة قذبة يرتديها كتلة المجلس المنصري يهتفوا : أيهم الحقيقة التي مرتب وتترك كل دين وكل حضارة

أردت أن أقول إن جريح الشعر المنصري المنصرين ، هو تحرير الأرض لا من اليهود وإنما من الصهيونية . وبالرغم من أن هذه القضية لا تأتي راجعا عند المتطرفين هنا وهناك ، إلا أنها تتفق مع ذلك المبدأ القوي نضالنا بشرودع أمام الرأي العام العالمي ، ولعل يد القتل المستعير الذي قوبله به وسط

محمود درويش وسبح القاسم إلى مهرجان الشباب بصوف عام ١٩٩٨ كان
 تعبئة حتمية فقد اتهم بالخطوة لانتهاك « البطولة » التي يقوم بها هبدان
 الشاعر وعبرهما من شعره الأولى لخطه لقد تصوريا في حدة طرحه العامية
 وتأتي منهم القدر الحقيقي أن هذا أوداك من الشراء : صممه لغاية العربية
 كسري من شباب المصرة فلسطينية معجزة المقاومة فصاحة وبأن أن مع
 درويش ولقد اسم ورياح وجزر كاهن حرقه الأسماك قبل الفريضة الشهيرة بينوات
 وآله - وهكذا هو لهم لم يتغير بعدها كثيرا نوعيا ذلك أن من الشعر ويضعه
 الذي ساروا تحت العلم الإسرائيلي في مهرجان صوفيا لأوروبا رد الفعل يستجري
 لا تتحدث نقطة انطلاقهم من المقاومة الصهيونية الشاملة للحرية اليهودي د وعا
 من حماربه الناعة لدولة الصهيونية وورق كبير بين هذه النقطة وتلك في
 الأسطى بحر شوم شومهم رؤوف تهاجنا كثيرا لفظا : لقابوة « في هذا
 للشعر : كما أنا سيعب تستخدم دوما صارة « الأرض المحتلة » لالتي « لا لأن
 عدوان يونيو ١٩٦٧ قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن الدولة الواحدة في إسرائيل
 تلك المحتلة تسمى بهذا المسمى وأن الاسرائيلي واحد المخطط يتنقل لوطاة على
 العرب للقيام في الأرض المحتلة ، وبأنه الانتباه إلى العرب خارج الدوائر من
 ناسيه ، وولاء الاضطهاد المتناهم من جليل القوي الهيمنة على « دولة »
 - بل وفي حدود هذا لغو للمقاومة أن تقع في القبس اللعوق فيه كثير من
 حتى التهم محمود درويش بالتمثيل من الوجدان المزدوج وقفاعة عن الانتكاه ،
 واتهموا جميع القاسم بالاجتابة السياسية في نيائه وعرضه للحزب الشيوعي
 فضلا عن أنه في هذه الحفوف كن ظروفه في اتهام هؤلاء المصراع الكيزر بالقيادة
 فيد لهم احتاروا لحياة في ظل ظروف أسوأ من الظروف

وشعر لغرضه في أميد فلسطين المحتلة ليس شخصيا من جانب التزام
 الفلسطينيين بهم بما لحق مختلف رؤى الشعر ورميه جدا في جانب مع معارضتهم
 ، السياسية : للنظام التاشي في تعصبة « إذ امرأة » يخرج شاعر محمود ، وعلى
 بين الصورة الكرامة لمسية ، ويوم غالبه مثل أشعي القريب من الحكمة

العمية القديمة دون أن تتريق أوصال القصيدة إلى أيدي مكشوفة بالمتأني ، بل
هو غامض بقلعة واحدة تتكرر في كل مقطع بصورة جديدة تضيق إلى الفكرة
الرئيسية بحثاً جديداً ، كما يقطر بإنتاج موهبة يتكامل من مقطع إلى آخر حتى
صل إلى القوة ، النصب على قواه

١ لا يحزن الصياد
أن يحد مره بلا قتال
يحزنه أن تجعل الشباك
بعد هار الكد
ملعب البحار ٥

وبهذه الناحية يؤكد أن قزع آخر « لأفهم السهم » ، عن وجه العبد الذي
كان جيباً ثم دبل في الخراب ، وجه المظ الذي كان من آثم أصبه السام
في الشتاء ، ووجه القمر الذي كان وحيماً ولكنه لا يفي عن جوع ، وكذا هذه
القصيدة أن شبه حكاية مسرح الخليلية اللالاب السابقة على رطل السار عن
العلم الر جدي الذي يصدومه شعراً محمود درويش ، هذا العلم الذي تحفله
نبذة اليأس لمريس نادى : « اليأس القريب أحياناً من ، معنى الوجودي القاتل
أو خيلاء الإسباب لبدأ حشد الفاعل » الآخر من اليأس ، ومن خارج اليأس ، أي
معدوم الرجاء في أية خصائص مبرجة لتصور ، يرى الشاعر قصيدته على حقيقتها ،
يرتد في الأسرار

١ يا وجه سدي + يا نبيها ط بهيم
من أي الور جنتي
وليس لعباً بل من هم عيني فوق حمرة
وحياة في لون صفرد ٥

ولست الثبور عند محمود درويش مجرد ، جهة خصائص ، الماغي
والأجساد ، فقد أصبحت « هلالين عقاب »

« يا سادتي ، حركتم بلادنا هارب
 وزعيم الرصاص أي وموتنا ، قطعتم لنا زور
 يا سادتي ، لا شيء هكلا يمر
 عونا مصيب »

كل ما صنعتم شعبنا سجل حل التفكير »

بعض 1 « نه مادام هناك » ساع حساب و فاعلم في النصر مقود
 في الأعراس فلهذا ، في رؤى أحلامها ، فكيف بالآرصب وانحس « الرؤى
 التي تجمع بين الأمل في حساب طامعي جنياً إلى جنب مع يقين ملموج
 « قيل في أن هتجر طفر

سبحر طهرى

فكتب إحدى الحرائك

— كتاب ينادي

وعزير أهل وجيراننا

ويخرج أحداثنا

ويهد شعور قليلة

يسمى الجميع

مروحي القليلة »

اب حميد د بشر ن هذه القصائد وصبرها يقدم نموذجاً جديداً لشاعر
 معارضة لم يعرفه قلب الخدم البرقي الحديث ، وهو الشاعر الذي لا ينطلق من وهم
 يعيش في أشقبة ذو كاد وهم النصر بل في عو ينطلق من المعارضة فائقة بكل
 محدياتها ومتجزئها المبالغة والموسبة بل ربما كان درويش بالذات يعد إلى
 التركيز على المصداقية فيدوحي ثم القدوة لائحة وليكنها القمامة الحقيقية
 عبر أنريعه إلى صوب آياش فربا إلى كوء مضيق يتود الأمل ولجنة فداية
 الهارز في شعر حميد درويش أنه يعيش حياته في شعره بلا تزوير ولا تسويق ،
 حياته التي قد تهب عابها صمد حب وتلمحه فهي فيز الحجير ، وحياته التي

قد كُرمب على جدرانها، قطارها الوحيدة القابلة للتحرك ويجداله عراة كالطعم
إذ هو يكتيب الشعر لا يطلع على نفسه هذه الثياب الساتلية ويرتدى وينسجوت
الشعر والبطولة الرائجة ، على وأثرها مكثف إنساناً يناهس الجهاد من خلال فضله
للتطام المنصرى

وبعد قصيدة « يا قاف » ثوبته حمير من أنجح القصائد التي تدل على أن
نفسه البارزة هي شعر محمود درويش ليست شكراً له ، وإلى هي من السمات
العامية في الشعر الفلسطيني خلف الأضواء وهي من القاسية الفنية بعد من
قصائد الاتجاه الحق في الشعر الحديث ، وأكثر الثبات الأصين قد استطاع
متهفلاً مدينة يالفا في ظل الانقسام الصهيوني ألا يستخدم كلمة تقريرية
واحيدة بل يعتمد عتاداً كاملاً على الصورة مستوحاة من جزليات الواقع
القديم للمدينة في جدولة ونحت مع جزليات الواقع الجديد ، ويأتى هذا
الصورة مزدوجة من مغاربات ومغارات لانهية لها

« مدينتين أحشيش في يالفا نوزع أحشيش

واقترق لحياتك حبل باللباب والفجر

وكلب يالفا صامت ، أشقه حجر

ولك شوارع السماء طام المنصر »

ويشهد الشاعر كصيته من حركة التكرار الموسيقي والكتابة الإبداعية التي تمثل
في البناء الحديثة من نفس النوح المعنى إلى درجة الإمال ، - فيكون

« يالفا التي زلعت من أقدانها حليب البركان

لعلك جلى عن بخت لمزاجها بغير

يالفا التي كسرت الأديم فوق هذه الوالد

لراحي تعل جى ظهرها انكسر

يالفا التي كانت حديقة أشجارها الرمال

لقد صبحت حديقة نوزع الحفر »

وبالرغم من أن القصيدة تلتزم شتىعة الراسدة إملازموسيفياً إلا أن صرامة
البناء قد حالت في أحيان كثيرة حجب المرونة التي تتجسد بها « حذافة » حلق
الشعر « ولقد تدهت الحيزية الداهية التي من شأنها أن تمنح لأعناق أكثر من
استطاعة قصيدة « باقة » أن تعمل « على أن الالتفات الذي الحفيد يجعل
هتها » في قصائد الشاعر مسيح القاسم « كما أن الرومانسية الاشتراكية تعمل
على دروتها في شعر بوليف ورياد وهو الشاعر الذي تأريخه بعض مراحله الفنية
بين المويج الناتج على هامشي يد الرثاء المكتوم للحاضر « إلى يومنا هذا
خلف وهو يظل من وراء الكلمات في يديه « الوحيد »

« إن من يسمي حلقاً بالقدال
كذلك يسمي حلقه يوماً
إذا الميزان على »

وتبقى شعر بوليف ورياد أكثر من غيره إلى « تحليل » ثواب لغوية وأندما
يستقيها « ولكن تحليل « شعري » في النهاية يفتقد قيمته إذ يتلوج فيه من
صياح محرم الشعر مداحة لوجنات خاص ولا يمنع بذلك صورة ظلية
مبسطة « يتحين هذه القصائد في صياح رومانسية عاتقة في شعر « بن مطير »
فدى يصوب كثير م « ومانتيكي نزار قباني « يقتصر استخدام الشعري على
التأني الرومانسي الذي يشبه في القصيدة لأن مصمومي أو سيجها إلى

« سورت ليتي في العذاب
فدعت حجر علب
فرشت أروي عروني ألقاب
كفتك ألب بيت
لرايتها في عصب
عرب شوق مكثي
ولمت بأعمال
أعصر ربي صاروا
لشعر الجبال

لكنني أريد تفسير
وكل ما في ظنني المصوف
يسخر من عظمه الكبير :

فحين يكتب الشاعر الفيلسوف المناهض و الأرض الخجلة هذه الكلمات
تكتسب بعد النطق الرقيق والاختزال الضخمة بعداً سياسياً واجتماعياً تكتسبه هذه
القصيدة الخائرة القلعة التي يهرب من دواها الخيال والعصر والقفرة على الخلق ،
وتهرب قبل ذلك كله القذرة على التوم ، لها عهد القنبي - الشاعر المقيم
في الأردن لأنه أكثر زملاءه تأثيراً بالمشيئة المصرية في الظاهر الحديث ، فهو
يستلهم لحجم الشعرى لصالح عهد القصور وأجمع حجازي استهياً يتجاوز
محدود التي يتوقف عنها شعرها لأنه يستمد من أصوله الغربية الكلمة ويوسع
بغيرها وسوس في الأوجز الرقيقة والحكاية الناجمة ، مدحوا عهد خرواً في الإهمال
العربية ، يخرج نفس بالوجهان مفرج مع منها عركب جديد هو القلب الجريح
في أهواله خش معه وكبر ذاته المذنون

يا فني
بكني ما تلقينا خلف الزوابع من أوهام
وبعدنا نملك نحن الأبرار
وتعود
قللاً يا قلب أراك
تلتزم جفني بأسرانه هائله

وهكذا توجد الأجزاء وتنبج الألام نحيباً واحداً مسترغاً يهرى نغابة
وهو في الوطن فتدغم - من ثم القصيدة العامة في المصيرفة المصممة ، وعسايا
بما سجرة المأساة على أرض القلعة وهي النجدة التي لا تتجاوز معنى « المأساة »
بأي حال ، وربما قلنا هذا في ذاته وجهاً مرد وجه المأساة ولكن الوجه
الذي نلتزم بساكنه وبلاصحه عندما نصعد التصدير : لأن لتخلي قلنا من
صنع

على أن شعر الحداثة الفلسفية داخل الأرض جعله هو من زاوية ما أحد عناصر الحياة العادية كصيرورة والاستمرار ، وهو بالتالي باسم المقايضة بصورة غير مباشرة ويضحيها ويضحيها من الواقع ويضحيها أبعادها بشهادة العباد ، على التبرقي من مرسية شعره الفنى ، الذى يعد نزل تبارك أبرر ويضحيها . ولكنه من الذين يصرحون هنا من قبل كلمته باسم ما عليه الذى لا يتفق ولا يطبق مع هذه الكلمة ، فالأزمنة الكبرى والحقى الفلسفية قد تغير من جوهري الإنسان وقد تغلبت فنوناً وأدباً على عقبة . وفى هذا يعطى شعره « التفاهل » كحريش من مباداة شعر نزار ، فلهذا استطاع أن يجد فى « الحية والبرق » و « غير وسخيش وقمر » و « رسالة إلى جسدنى فى السوس » ما يقوم دليلاً على أنه كاتب الشعر العربى قبل المروية ، وبالتالى ما بين موضع العجب فيما كتب بعدها ؟ ولكن هذه السلسلة المتكاملة من تلك النكات سرعان ما يكتشف أمرها ، لأن نزار لى على التماس من يربط لا يمكن تقييده على حدود هذه « النكت » الحدود من قصائد لتأثيراته . أما « أهماله الكاملة » فهى تلك الأعمال التى سبغت فى « أدب » من وجهة نظر البرجوازية المرحه الخراب بين حواصم العالم . شاعراً وروائياً ولاكتشف شعر نزار . الحفيد - بعد الخرافة - منه قبلها « قيسه فخرية ولا إحدى » لتأثيرات « التى تحمل على الضمير أسدياً وحسناً » و « النظم » كما أنها ليست إلا قناعاً صريحاً أكثر ملاحظة لى الوجه الذى طالما به الشاعر فى كتابه بعض أدلة والجهد هو أن نزار لى عسى وتراً مشدوداً فى القلب العربى فخرت . ويؤيد لنا جاكوبس يستورى الأتشفة « برهانك جرساً لم ينشئ غير فى التمرس النظم

لاكتفيل » هوامى على حذر النكتة « فى كثير أو قليل يشعر المقايضة . ولم يتعبه كتابها . هى شمسية عية والتأثيرات من شاعر لمحب وأعين لها شاعر يكتبه بالسكين . فأعجب القليل أن مكتبة له أنشأت مكان القرب من العدو الرابض فوق أرضها يد شهاب قلب من الإنسان العربى المهورم . ولا تنطق عينا هذه الخدعة البراقة التى يمدد بها نزار مائة كصيده الأولى بعد « يربطه هذه التمدد التى تبدو وكأنها نقد دلى لمقل هذه الآفة ووجداني . إنها

في واقع الأمر نوع من السادية التي يتلذذ بها صاحبها لأنه تلتقي مع تلكه السادية في جذره فغنى ، فالجسدية هناك تنتمي للسادية هنا - ومنه هذه السادية ليست شعوراً مرمياً صديق صاحبها في تشخيصه وقرينه ، وإنما هي محاولة بتقصها الذكاء في إعلالها بعب الأدلة دونه . بتقصها الأكاه ، لأنه نزار منها كمال المقادير ثمرة على حاجته ، فإن هذا في محول ذوق رؤية الناس مستمراً وفقاً حيث في حاضرة الشعري . وإن محول بالثاني من إضافة للأعني والحاضر معاً . وتقصها الصديق لأن مرفاً من الكتاب والفتاوى المرفى على حاربه - يتقدم في أوسع لهم من حرية الكلمة . أن يتبها إلى موطن الذم وأن يمتد إلى من نزل الكثرة لثامه

ولا يتوقف نزل قبلي كثيراً عند دلاله حرب بغيره الخيرية ، طيب السريرات والاعيان والبيئة إلى مظهر خارجياً استوية حضارة كاملة ، عشية الخلود قبل الفروع ، ولكن الشعر الذي لم يكن يرمي في مله سيق فتاتها بحسنة لديها هو نفسه الذي يرى قسرة الحضارة مظنها كل شيء - وهي ليست شيئاً إذ ليس لها حدس عند من : أنظمة : إحصائية لا يمتنها يحرف إلى حوزة حرة يدان من فئات من اللفظ للكثرة . وإلا هي هي أن يكون الإبحار إلى = يدك التلج والضياب = هو لفتة من الضلال ؟ وكيفية يمكن أن يتحور الخطط المرفى إلى منحدر من طيبه يدار في صدد الخطو مادام = يراقى تحسنة أرجل الجوزي ؟ إلى الشاعر لأجيب : بالغم من آل = متطق = شواك وإخواب ، ذلك انطلق الواضئ البازد : هو محمد القصيدة وليد لها . فلن يستلج باسم حراية التجريم الشعرية أن يسمى خروج هذه المهمة من اختصاصه ، خالو فروع والتجريد والمباشرة هي التلج = التي = لا يراه منظومه ظمناً . ليس هناك من ينكر البديع للبرية التي نحلق الكيان المرفى حول نظرية . وبعداً ، تنقله إلى درجة موت ، تنقله إلى حد لهدية هذه الأكمة بالاعراض . ولكن من ذا الذي - متعلق أن ينصو هذه البنيات وقد الحسرت إلى همجية البهس منا ومروية البهس الأكبر ؟ لا بد أن ثمة حلقة مفردة بين دكتاتورية الفرد والفساد

المسرح إذ لم يمسك بها القتل فقد أعطانا المظهر هو الجوهر ربنا ك
 صول الشخصية بأخص الأسماء - داخل البيت هو السجل بالوصول إلى أجل غير
 مسمى - فأنت لك هم القديس صيحات النور هنا - فنحن سيجل القديس والزهري
 والسماك - وقد سبي الشاعر الحبيب أن الكروم البنية لا تشرحبها ، وللمكس
 أيضاً جميع فالعالمين من بلد أسماكاً عظيمة - وديتان فقد حكم بالهوت مقدماً
 على مستقبل هذه الأمة - وليس - سديج - من الأبطال الألقاب إلا من قبل
 الإيهام الكاديه - ولازمه ليزن باليد الفنى للقتال إذ - يمكن أن يكتب
 شعراً لا يمكن كتابته من أى صحر آخر - ولسك أقول إنه هوامش من دفتر فنكة -
 سولت مستخدم من فاكهة التاريخ لأنه كان من حكي كتابها قراً - - يصورة
 أفضل

صدمه - الشراش - بعد الخزيه نأكل من شعيرين تحدث بالخرج والعب
 على قور الشفوف حقيث رويجاً مدحلاً - صواء من لمارشيه ها أو المزيديين
 ولكن ضيعوا تسحرى القمص على المحطة الأولى - سلطة الكرب العظيم بالعدايب
 لفرج - ثم نطل هذا المقعد لأن سحر الرقيه قد اتزمت منها لمباته أخرى
 أبعد ما تكون من التهرج والإثارة وأقرب ما تكون إلى النضال والمفاوش - تولد
 العمريه كالمى مراح سيعطى قى حاوية النشى - وأصبح شامدا - نجماً - لايماً
 بتريق على قنجم الذى كانه فى التديم - واستمرراً لامية على نحو مختلف بعض
 الاختلاف - فالكلام حوذاً مع - شعراء الأرض المختلة - و - القدس - و - فتح -
 على التوالى - وسوار تاعلى إلى جاز التديم من - لومبورج - الذى أداره الشاعر
 بينه وبين نفسه - لأن الطرف الآخر المندرس لم يكن يوماً - على كخط - سمه
 والمؤثر تشيد حريق فى أدبه المقامه لأنه يعليحه يحمل إلى الدال للملحمى -
 ولكن لزار ليدى يحمل من حواء مع شعراء الأرض خطلة - مشجياً - يلقى عليه
 تخطيطه وينتزع عليه - أى ساديه - مرة أخرى - ولكن لا - ليس ساديه كما
 تظن لأمى وفاقه - ولما سديد - على ظهر - الشرح الذى لم يتحمل - يتبر
 فيهرج الأشجالات ويشر الشاعر إلى قريح من تدريق النفس - - بوس نسا ولكن

تشق أو يقرب الشاعر في « أيسر » أيام القصيدة

« الشعر ليسه فروع
يعرج في حلقه الذكر
والشاعر يحصل حروفاً للأمير القصير
الشاعر يحصى الشكوى بهذا الشعر
يحسح للمناكم مسطند
ويصعب له أفراح الشعر
الشاعر يحصى الكلمات
وما أشق حصى الفكر »

إن الخطأ القاتل في هذه الحاي التي كررها مزار في كل فصاحة الخالة هو خطأ مزدوج . شدة الأول هو التالفة في تضمين دور التفكير بالشعر في « امر » أو الشعر ، وقصير هذه البانعة عن نظرية مثالية لدورة لطيفة بين الفكر والواقع ، نظرية تصل في استقامتها إلى درجة حدوية ترى الأفكار تعاويد محجرة والكلمات أحجية تحبس السر والتي تأتي للخطأ هو تسميم لفاتحة بحرية نسبياً شائقة تنافساً بيوجياً مع الصورة الشاملة فشعره الأمير في عصرنا يسود هم حلى وجه البقي من يؤيدون وجهاً ثورياً لملطف في هذه وثلاث من مدان الوطن العربي . ودي قد يكون شاعر الأمير بجاريه حسناء بجيد صبح الليلي الرشيدة في كلمات منظومة تحسب بالهاتف وحده يحيا شاعر الأمير . وري بكل هذه على وثنية جدد وحلمة التي يبرح فشعر في وصفي وتصبيحها و « حرملة » الأمير بها و « حذقة » نظرية لها في الوقت الذي كانت فيه أجساد النساء هي اللينكو والأبطال في حوارين أزار قياي . كانت للشعور بكل ما نحصيه الكلمة من صلات هي ديكور ولطاف شعر الأرض المعلقة وثقمة ببيضاء النساء في شعر نزار بدور صناع لكل شعر وثقافة مصنف ، ولكنه انطاف فيذرع بالتصالح من قيود السيادة « الظاهرة » ودرع بأغلال « بلس » الحادية . إن قصيدة مدح الأمير من الأمراء في عصرنا عاشر لا تأتي أكملها كما يأتي هذا الشعر الشاعر الطري لدى الحضرة

الزعرور فإنه يفتناب « الفرج » للآخيز بتحييب ههناهم عرشه وحبايته من « ثوراء
التحبيب » والتوسب حقا في حوزة بين الشاعر بشعره الأرض المظلة أن يصور
شعرهم التي يوحى بأنه يعلم منه شعرا شيطانياً كشعر « طوأت » مسح « في
قلب مكر من شعرهم وشعره في قلب مبكر من هذا الشعر لتعيرت لظفره وإلهم
ولك الشعر ولكنه لها يقول لم يعرف حتى الأرض لهجة وشعرها إلا مؤثراً »
بهذه القصيدة سطحيّاً جداً لا يسير إلى تخفية مؤلف الشعراء شعراء القدس
انهكب حقا ولكن هذا « بلاغوة » بهذه العبارة

« وابتدأ فاما كوصلة
تصريح في ظل غراب »

في مثل هذه الأسطر وفي كثيرة يصري نداء من قنبرا « نجسة » التي
ستلها أشع استغلال « ويعود إلى ديكوراته التقليدية يستلهمها « ممرات الشعر
والجاء والشيعة » التي سئل له « المومش أو « صاع » « زينة » ومنه من أسوأ
المصور التي يترك الصهاينة إلى التركيز عليها أنهم الرأي العام العامي « في هذه
القصيدة التي يتقدم بها برز طوعية وبخياراً « بصورتها ككفانين بالعمامة فوق
فردوس ولفيطان يمر به دافعنا رد كجيب يستطيع أن يوحى الرأي العام لدعائ
أو الإنسان في كل زمان ومكان هذا الانشطار بساد بين سمعية الشاعر يولد
للقصائد « يرممه هنيئاً إذا « نسي » ابتدأ بيان « وكجيب يستطيع أن يوحى
حياس الشاعر للمرية القبطية والمجذلية ودموته اختارة إلى الأبد، بأنسب
خياه المعصية وتقاليدنا في « بلاد التلج والقباب » « تم حبه بنفس المنابر
لأساليب المصور البسطي ولوك شوير الأزداد ونيل الكهوف وهو جس التناقص
التي يراجه لمرء في قرارة له تمهيد « القدس » « الاستحباب » « في الأولى
بقي « « صاحب حتى دأب الشيوخ « في الثانية يقول

« في ربح لون واما
أمليس الرقوع والمسيح

... ..

أمايس التخصيص حلف حبرة الإمام

وَكَلِّنا يَا سادِّي الكرام
أعيين في حظيرة الأضام *

ولا يغفل الدهر أن يكرر نفسه في حب الإملال ، فتصديقه واملول *
هي أحدث عبيد الهوامش ، نفس الأوكار ، نفس الشاصر ، نفس اللحية على
اليد المندود ، ليس الحلق على المخرج ، الفكر المهروم والمريسة المتعالة
والسيف لم يرد وانعدام القابلية والتفكير على تجاوز الضمة والتناعة بالخاص والمناظر
خير أسلام لمستفيض ، والمفادح ترفد أصفاء يعضها البهمن ، والتفصائل
قصيدة واحدة عتبه في عروقها إلى الصيغة فأصبح كتيلاً برالة لامية على
أحمد طراز ، على أي حد ، الأماز القائل الذي يله نوار في تقويمه بظن غريب
بنهار ، حياة ، أمام ظاهرة الكفاح المسلح المنظمة فتح ، وعندما أقول « حياة »
لأقصد أن الشاعر كغير ، أي أقصد إلى القول بأن « معجزة » هذه هي تبدأ
بشعر الأرض لحظة وتنتهي برصاصات فتح ، يله في لصائمه كالكسبيات
التيبة إلى تهجد من السماء ولا شريك في صيغها البس ، الأمر الذي يرميه
عنه الشك المبني في زعم الشاعر بانها تأسر رآيه من إقامته من جديد
حد حركاته الكبرى قصيدة (فتح) وزياداته ، بل هو المخرج الذي يذهب
في البناء الشعري من تسلي حبة المثل حتى السطوح الطوية هو القائل

وهيمنة أضخم من أمهاتنا

وسيفنا أطول من طاماتنا *

وهي أيضاً القائل

« عجب قوماً - بكلم كوربا

واللهجت كلاماتنا *

وكان طوي القامة لأحد التعريب يظل سرّاً منسياً مجهولاً يكتشفه الشاعر

« فبما » إذ مر عن نفسه فحسب سيراً عاصفاً مدوياً ، وفروضاً ت
وظيفة الشاعر بدأ بول فجع وبصحا ابداً يستكشف قطاعات انسانية هذا
الشعب رتحي إذ أراد حبهها أن يكون شاعراً فليقاوية للحق والبراح
يقود لا ينفك من الغم في تجاوز الحرية إذا كانت جفوا النصر خالقة في الأفق
حقاً ليس الفرح وغيره من غفلة الفسطينية الخافية بسند إلا فريحا
أقرنها جدد الشعب المرى الفاء في أرض الفناء أم أن يبدو الغمور حاشاً
كعجزة ، فإن ذلك ليس ولا قصوراً في الرؤية ، وتنعيراً في الفهم ، وإلا في
معنى أن تكون جنوداً حية وأهنا فاضية من الماء والفياء والهدوء ثم فتصور
« ففج » فرحاً نصراً ونظرة جميلة يندمى نفس البطلان حية وأهنا من نفس
الر . حاوية البعدية + ليس هذا عند الشاعر يحتل على الإطلاق ، وأهل
الوحيد هو حبهها معجزة من المعجزات وقد كان الشاعر يندى في كثير +
هذه القصة قد شكت في معجزاته ورغصه المصور بها فإن لا نجد توراً بل
قصيدة « ففج » إلا بأنها ليست أكثر من مناسبة لاتجاهه من رؤية انسانية
في مناسبة بكل ما تعنيه عالم اللغظة من فكر وحس ، من فتاحة الفكرية سطح
مدخل لفكرة الثورة

« جاءت إلينا » ففج ،

كوردل سميلة طالعة من مرج

كنج ماء بارد

يردى صهاري منح

وفجاة

لرب على أكتافنا وفجنا

وفجاة

كالبس المسح بعد موتنا بهنا .

هذه الأورة « الفاجعة » وتصور الشاعر ، بعد ميسه من الفجوة الف

إذ أنه مر يمة ، فسريرة ، منظومة وبشارة

المادة منقلاً من الخصائص البارزة فيه ، وليس التدفق والحرارة والتغذية
ولذلك يستوجب الحساب مرة أخرى كغيره من الحسابات لاحتوائه على رد مجموع فيه من
التناقضات إلى طبيعة الشعر ،

ولا ينبغي غفلت أن نزار شعر ، وأنه شعر كبير ، ولكن عملاً ، القامح كله جعل
من « الطريقة » مجرد مناسبة يقال فيها الشعر ونسب تسمية عمدة الأخوار بعائيه
حي التنازع وشعر المناسبات ، وهذا لنوعه الأول ، ويصوره من السياسة في
محتس إلى الوفيات إلى المواليد هو شعر المناسبات ، المعطى مساهمة القصة النظم
البارد التي يندمج الشعر في معظم الأحيان ، والمعطى مساهمة التذكير السطحية
مفردة في التنازل أو التنازع ، والمثالية ، والجزئية ، والمحواله المعطاة سريره
الزوال لا يتجاوزها في ما هو أبط منها ، وذلك كلها صفات غريبة في الوهموس حيث
النظرة المثالية في شعر إرنز الأخير ، ولكنه - كما قلنا - شعر كبير ، ولذلك
لقد حله هنا هناك شرات صغيرة من الشعر لتأتي بساعة كالمقطع الخاف من
نصيحة « فتح »

« وهذا هم تأخروا لأنهم يأتون »
في حبة الخطأ ، « أو في حبة اليمين
يأتون في الإكسجاز »

ولما ج
والنصير

١١١ ١١١ ١١١

من حرك الجميل يتعين
أشجار كبرياء

ومن شقيق الصخر يزلزلون
بالقلى أنباء

ليست لهم هوى
يست لهم أسماء

تكميم بآدين

تكميم بآدين + ٤

أى هذه الكلمات من بيئة مقاطع التمهيدية؟ على وزن يقيمة تصاعده كلها
الى مكثها بعد الحدود ٢ هذا الإيجاد المعين بالحدود ١ منه تأخروا ٣ والإيمان
العميق بالوجود يختبرى الشاس ٤ احتملة والابن والرياح والقصيد ٥ والإيمان
المعيق بجدلية الحياة لاأله ٦ من الحزن والفسح ينوب ويلد ٨ أى إيمان
عميق على قننى يرى ٩ أماني الأمل ٤ بن قاع الحزن قرصاً ٢ وأى شعر
عظيم هذا الذى كشف فيه الكلمات ورفى بعد الحسنى ٤ اختى بالنسوة
والقبر ٥ ويحلى مكانها الزمر الطائى والإعانة قد كيه ٤ يعزىه القتل
ويظهر القتل ٤ كبير؟ كمر الحباة ناهياً مأوق الداعية وأملها على السوء
في هب لمقطع وسده ٤ تنسج ٤ تتسج ٤ لتصبح رهزاً شاملاً يتجاوز اللحظة والموت
ولكنك تعدد إلى أفاق إنسانية أكثر راحة رهنماً

ولكن ماذا يصح هذا، لقطع الزنم وسط الفسحج اللحن الذى انقلعه
منه نا ٤ فسحج الزنم الذى صنعت منه هو السطح على شعراء الأمراء ٤ شاعراً
لكل أمير يعنى التمس من حسه ومن نظامه وإلهام الشبه كلها على ٤ الفسحج
حروبي ٤ ٢ وماذا يصح هذا لقطع الزنم في عمرة النطاق يختزل من موضوعه
مطرفه لم يصح له لم يظلم بزعير السلم ٤ فلا يقبل أو فقد الأسباع يمثل هذا
المتعب الخبان في زمن السوء ٢ وأشير ما يصنع هذا لقطع الزنم إذا كان
الداخلة نصب لنا فحاً عربياً ٤ أيا يهبط من حركاً سوجاء في عمرة مظلمة ٢
لذ شعر مزارى المرأة يقع في الأفق المقابل لشعر ضافوه ٤ فهو شعر عريق للشمس
والنطق ناهى شكل الصبية التى ترسبها لدماء الفأفة

" " "

وعلى شعر هذا النحو كان هناك شعراء آخرون صدمتهم الطريقة سجعاً
وأصابعهم بالدوار ٤ ولكنه دور الفارقة الحرفية في العدايا ٤ وبسبب مشاركا
للشي وإطعام الفليل ٤ وسوف أتصور على نموذجي شوب من وزن حشرات

فصاريب، لمستارة لأكلهما يفضلان دلائلين مختلفتين، فيا نحن يصدمون من حبيب
ولنميت جان فما شعر قدوى طربان يشعر معبر يسير، بعد امر بة

لم تكن قدوى عذوقا بتعدد، هي « الكارثة » قبل الحاسي من ويتر، وإنما
كثفت الحساسة لرحمتها نصيح جانياً هاساً من أشجارها بابل أحمر لكان، فلم تكن
نصائحها في فلسطين عجز حبيب الحاسي من لننسيام « وإنما كاتبه موصراً
أساساً من « موضوعات منها وينسجاً وليساً لا يتكامل بينها قشعرى يدوت، وقد
عاش قدوى فلسطينية على الضفة النورية من نهر الأردن، أي أنها كانت
أقرب ما تكون من « الأرض » وأبعد ما تكون عنها، ولذلك اختلفت شأنها عن
عند شعراء الأرض المنسيين فونها، فبينما تحدثت بطرء طوق في تطلق للمعارضة
نظام العصري، تتعجب بقرعة قدوى في طائى « الرقص » المرباني كلواقع
إنها « لانصدي » أقول لما قل وتكتل بتصويره كإرساً لآله من رواله يفظله
انتم من لوجه على ذلك التحوجمات للمبادئ والروض السباح، بعد الكارثة،
مع لاجئة في العهد « رقة » بدرواتها « وحدى مع الأيام » وقسمتها إلى « فرد
لسبي » في ديوانها « أحفاد حباً » « ويلتد درية رومانيتها في القصيد » نداء
الأرض « نديونها » وحلها « « وهي القصيدة التي جعلت فيها « ليطال
الرومانتيكي » أروع تجسيم فكانت « السجدة » لالامبارسة على الهدية التراجيدية
الكامنة في أمماته، إلا أنها عرجة حيلة مبدعه يحبب الأرض نحالة الوفاة من
فى صلاح يعبر عن هذا نكبه يلتق لا يفهم المدوس لها، ولذلك حين يستلح ليطال
على أرض القنداء قد ترسم هذا كلفة غريبة ولكنها لا تروى أبداً شعريها، «
لأنه يصفد الأسف - بلا تم

وبناءً « نداء الأرض » يعبر عرجي لشرف مع آمله فور ووجع الكارثة، « محفل
يوماً هلك « الأرض » التي فقدته من صديقه بالحنان « وتكل ربيها وقسمها
وبرتقالها - والحاجة به فكرة العرجة كانت استمرت تداعى تلك الأحياء
فصيه فلان

« أنصبت أرضي ؟ أنصبت حتى وأبي أن
 جئت للشرق أنصبت ذلك جازي حنا
 أبي حنا لأموث هرياً بلطحي شربة
 أبي ؟ ومن كذا ؟ سأعزك لأرضي الحبيبة
 أبي سأعزك ، هناك سيطوي كتاب حيتي
 سيحزن عليّ فراها الكريم ويروي ولاتي »

تلك هي : المقدمة « التي مشتاق علي طوي القصيد مع خاتمتها : وقد
 كاتب بغير شك مقدمة بمانسية تسمى مواء في اليوم الفكرة من أحلى السام
 تاليفه : أو في طريقتها بصفة التي تكاد الأثر معها أن تكون ملكاً
 شعبياً للعل أو في صورتها الزاخرة الفلال بالفتح والبرقال أو في تشيدها
 بعد سؤال وشراب كطرحه اسم سكاية لايد هذا لتبرير الجودة وعاد

« وأمرني على أرض في انفصال بضم براها
 يعانق أختارها ويضم لأبي حسانها
 ويرفع كاللؤلؤ في صديها الرحيب نداء ولم
 ولاتي على حبيب كل نفس مني لاتي »

وكاتب في انتقاده بالفتح ومعنى اللطيفة لوقية الوحيدة في القصيدة
 وصاحبها أوجدها شهيداً على أرضه ، وتصدق حانه بأن نفس تحت أرام ، بل لقد
 بعدد على أسره حين حسي في بيت الملاحظة الأولى وهي مرقى في لفظه بداعي

د نمر

هذا البيت الرومانسي في عالم بالبيئة هر جنين القندل في البسطاني في شعر
 لسوى ملوكار الأعبر والعرق بوجه هر لظاهي الخوصوصي لتفريق بين المؤلف
 قبل جاحس من يزيرو والموقف بعد أن رومجيكه في مرة ثم يكن سبباً حانصاً
 ولأنا ، وهي ألكامس الواقع سلمي يمر اسلم ولا يوايه الصحنى ، قد مستلص
 نحن ريقاه الجامعة أن نرى ما هو عند أن أرى فنور من بعيد وهم الطيبة
 الدجيه أن تبا ولتروية في انهدار روي خبر وضعية وليس خريطة سياسية
 مصعقة تكن دوما لإبعاد الخيرة الشبة بمرئيتها عن الإفادة المباشرة وللي

كان الوجه المرموق هو الوجه البارد على شعر البدرى ، لأنها لا تغفل البصر الاجتماعي في الحسنة هي قصيدة بلا حزنات ، مع لاجئة في العبد ، تلمع بصلها من الألف يستبينها من النورين فاقه

و الختام ، هذا الوجه عيك المثلج المثلج
عبد الألى بالصورهم وبروهم متعدين
عبد الألى لا تملح حركهم ، ولا قد الصبر
لكنهم جئت هناك بلا حياء أو ظمور
لكنه لا يلقى ، فلهذا العبد عبد الجنى !

وصلت بذلك إلى القول أن تلك حقائق أساسية في شعر فدوى مازدادت موجها إلى وصفه قبل نزعها وبعددها بأنه شعر مقادير ، عميقة الأثر أنه يشكل بار يبرأ إلى إنشائها لا مجرد متاعية من الحاسيات وبالتالي فهو يتخلل قنبا عن أكثر البارد عناء حياءى مجهود ، ويضمحل نفس السمات المتعاقبة التي يتصل بها شعرها الآخر ، في نصيب مثلا ، والحقيقة الثانية أن صورة الطفولة في شعرها قبل ١٩٦٧ هي الخطر الوحيدى لصورة هذه الطفولة في شعرها الآخرى للورثة ، صورة لشهد بلا عن هي أم الشهيد المذبح فكنس واستميه الثالثة التي ولقبها للشاعرة في معظم إنتاجها المبكر ولتلى للجزمة هي التركيز على الوجه القوى للبرولة يغير إعمال لوجهها الاجتماعي ، بين مجموع هذه الخطاب تنسر الميراث المذبح بين فدوى طوقان ونزار قباني من ناحية ، وبينها وبينها محمود درويش ورملة من ناحية أخرى ، فهي شاعرة « مضادة » لانتقاص عند حدود طارئة ولا تترى في محاولة الاستسلام وإن هي في مرحلتها الجديدة ، تراكبه المنهج القليل مواكبة تكاد تكون تفصيلية ، لاس من موقع التسطيف لغيره التي كانتها ، ولما من موقع التسطيف بلطفه في ظل الاستقلال هناك ترلعى فدوى وروانيتها القديمة وفرديتها وبطلانها التراجيدية وأعلامها الطويلوية ، ووجه استجابته إلى أشعته، شعراء الأرض المثلج

« على أبواب بلا يا جميل

في قوسى عظام الممرور بين ترجم والتعب

بقلت ولست كعبدك :

لقد نيك

على أطلال من رحايل وفانجا

تألمني من يثاها القدر

وتنني من يثاها القادر :

حكيد ثأبه ضدها خطلة يلحظة ، من اليكوف على الأطلال : إلى أن مسبحا
عن الجفون ضبابه الدمع الزمانية فقد الخلت بعد الهزيمة الأخيرة بوجه آخر
للأسباب : وجه ، الشعب : في مجموعة لأوجوه الفرسان طمرضى النافوس في يدهم
الموطف بالمناخمة يمز أن يركبوا بجوارح الأكر جبروا ، لقد عثر الفارس الأكر
الشعب على خصاله بجوار كروا الأس ، حكيد تقوى مهلة كالأطلال
بالاكتشاف خديده ، وقد آفر رسم خط سورها من جديد

« أحيق مصايح النسي : يا إصق قه البحر

ويا صر الشهيرة : يا يمار القمح

يموت هنا ليطب

ويطيا

ويطيا

على طرقكم أنسى

وها أنا بين أعينكم

ألمه ، ونسحبها جرح الأس

وأزرح حنكم كذا في وطني في أرضي

وأزرح حنكم حبي في حبيب دلسي والشمس :

إن أمه بقة القصيدة ، وعزها : في أيني : أنها مؤرخ لتطور رؤي
الخطوة والمداومة عند الشاعرة ، ثم بعد الخطوة لفرد شغل على وجداته وطاء
فالكريمانه : ورمض الشعب الخطوة شعبه يربط في الأطلال : ولم تعد المداومة

سواءً على الأقدام إلى الجنوب أو بحراً هارضا فيون المرمى القديس ، وإنما آمنت
 معاقبة ماثلة في جرس نغم القند وشاروته يسلاحه ، والوقت - (إن حدث) فهو
 جسر ، الأضرار ، إلى الحرية وليس ندم مائية كافتة في البطل الفرجاني
 ذلك أن الفراع في جوعه فراخ مدحى ، بتقدمت طردوى في صبايتها الحسنية
 نضما وأحسا ، الألفردسة الصغرى بهامك نالها هي بحر لا يمسح بهذه الخطيات
 والعجرات التي سقطت فيها ، وبهرق في قصائدها البسة ، إن ، متانتها ، تنفسها
 لحظة قدحظه لا تدعها فرصة السحار ، والبسة ، وإثنا هي كورخ لتبصر من خلال
 شعري ، والأورخ لتبصر من خلال مبصر في شاداة النطر ، فبالل لاجدوية القسطنطينية
 على أرض القديس ، انخفضت نورا النبوة ، وتظهره كيرة المورخ - وهي للتيرة التي
 تصبح بطله ، القديس ، القسطنطين ، هيرسكوي عهد من زاوية القس ، ويصديه
 موت واسياء من زاوية التكر ، وفي هذه المرحلة الجديدة يظل التركيز واضحا
 على اليمد القوي ، يومها غوارى القيد ، الاجتماعي ليفسح المجال أمام هذه جديده
 هو اليمد الإنسان في قصيدها ، محاسن ، تكون

«الريح لتجلك القديس إلى الجبال

وله دروب الليل والإعصار

فجر القصور والأحجار

سواء باليد

سواء باليد

القصور كلا تشاء هذه القصور

وتبصر كما تشاء هذه الأسوار

فالنهر ماضى ، واكتفى إلى معبره

وصالح منسى القديس ، في رعاية القديس

يتطير النهر

من أجثنا يتطير النهر

كما ذكرنا الشاعر نفسه ولعبه ، توأمت هذه البطولة الجديدة المارة
 بين الريح والشمس ، ومن المصنوع والحيوان ، وبين هنجي الجروب والهار
 وهي الهولة الجديدة هي « مقاديب » نزار الباني لأنها تجمع كما قلنا من جدلية
 الموت والحياة ، فلسي الموت وسادة .. كما كانت حدودي لشبه لقيت قبل
 فكريه . الكتاب لإقامة الجمر ، وزنا تولد الحياة من ياطلة إذ كان المذهب
 من عوب القتل هو حياة شعبي أما الموضع في ذاته . ومن أجل أن يسا
 الأرض المقدس فإنه قيمة يونانيكية حافلة . براكيب الشاعرة لقلوبه القديسة
 « شعيراتي » وبكلماتها . مواكبة حياة دافقة بالصدق والواقعية ، بيني « النفا
 خنظري وساعة للناس إلا يأتني وبينيها جبهة » العزيم « الخطيب » المنقضي
 في نظري « إلى السماء » ولو كان الموت لأمراد اختاروه سميراً — كشاً لها
 عه قهرير كض إلى نصب « عهد حاققة المصنوع والحنان » بهذا الشعر العظيم
 هو الشعب الفلسطيني . التاريخ إلى جديد الحنان في خيالها هي ربيع المصنوع
 الضالقة . والنهار المتطرد هو مستطيل هذه الشعب وذلك لفارقة . فكذلك تنهض
 المصباح الحسانية للمعدة على ساقين « سطوح من الزمر الصفاف والمزهر الكريمة
 من النغم لغير هي للتقريب عزف أوسال القديسة إلى مطلق إلى أشطر
 إلى كلمات « إلى آخره » وهكذا ترتفع قامه الشعرى وتنتج طوى الأخير
 لأن الشعر في حياته الجديدة هو امتداد لحياة القديمة . جزء من هذه حياة
 لا يتجزأ من مسبوقة العالم ولا ينحصر عن تراثها القديم . ولكن فلسفون قصبة
 حصرية في كيان فلسفي جاء شعرها لا « هي » فلسفي ولا « عن » المقومه
 و « ما » شعراً فلسفياً « ما » عن القديس من الذين اتخذوا من فلسفي .
 كمالاً أو مناً . مجرد مثلية يتقرب في حريها أو يمتدح على آلامها فالحسان
 صواب . وهكذا تصبح فلسفي ومثالاً حاسماً في كيان الشاعرة يصبح شعرها
 أيضاً وجدانياً داسياً بغير مصف أو امتداد . يصرخ صاحب لأن أحداً لا يصدده ،
 ويقرر لأنه لا يلقى في نفسه ويهبط إلى الأرض لا تسمع ويصدم شعر
 شعري ويخلف شعر الآخرين . يتقدم شعرها يتوسكك الذي يمكنه حديثه
 وأصله ، ويخلف شعرهم يتوسكك الذي يمكنه كذبه ومطحيته

بالتقارن، فجاء يوم (الحدائق) الذي يحمله خزان مع الجنادى القليل، حتى في «صحح»
والحدائق حشد فدوى في «الحدائق» والأرض «و» حصة «، في القصيدة «صحح»
يكنى الشاعر بالقصيدة في عرابه، قصيدة وشعر اللغات على جيلنا، واستخدم
الرحمة في أحيان القصة «، اليأس في القصيدة بلاعبر، والأمل أيتها
بلاعبر، ويرد ذلك لعدم قصدي في الحالتين أما فدوى في «الحدائق والأرض»
فتبدأ بأسها من أرض الواقع «من معكزة الشهيد حلق جودته أهر غزاله

«أجلس حتى أكتب» ماذا أكتب «ما جددت القول

يا بلدي «يا أعل يا شعبي

ما أحقر أن يلبس إنسان حتى يكتب في هذا يوم

هل أحسن أهل بالكلمة

هل ألق بلدي بالكلمة

كل الكلمات اليوم

ملح لا يورق أو يزهر

في هذا الليل «

ولكن الواقع نعم، فقط الملاحق فدوى وليس الأدب الساذج بلصاحبه
حشد نازر، يوجب اليأس بالتحديد «فهذه الكلمات التي ورثناها مع الشاعر
من معكزة الشهيد هي نفسها التي دفنته «في الواقع والقصيدة معاً» إلى أن
يصل هم شعبي وأرضه وتلك أشتات بلدي، ليمر على عويظهم أهدى للاختلاف
حي «داه الأرض» القصيدة القديمة تنص للشاعرة وبملها للوحيد المتأرب
بلا سلاح سوى الذكريات «ما تمحو الذكريات إلى سوار سميت مع الأم
فصحة بالإسماء «ويشيع نفسه بالسلاح الذي يفهمه عدوه ولا يذهب رجلاً
كذلك كيثوب العصور السعل «ولما برهة الرقيق يقاتل «فلا ترمم دعاؤه
على الأرض شاعره قهر «ولما ترمم علامة الشوق الذي قطعه رحلة القديس
الأكبر «الذهب «فقد هداه المثلهم «عندك لا تحتاج الشاعر لأن تشرح
«بالخفاة «ولما تهسى لنا «واجبتنا «بذر أن يتحول الممن إلى لفظ «

فأوعرائه من حيثها الذي تنقل حناقي من بعده دليلاً عديداً لأجيال القادمة
فهذه الأجيال لا تولد في فراغ فخرته التي تنطق فيه دواز ، ولذا تولد من خلال
لمقاومة التي لم يزل فيها وع يصرف عينيها ولم يصبم ألعاده هله الأ بعد التي
تجسس بالمشاهدة من الناس إذ الأمن يدير ألال على حليد بصيراته .

« طوبى من وراء الروايت

أكان تمرير في الظلمات

وجيرون هاجر صبا النوم

الريح وراء حلو الصمت

تدليح « نعلم في الربوات

تلهث خلف نفس الضائع

تركض في دارك الموت

يا ألق لعل الموت !

وأحرق النجم لعل ويرق

حير الروايت

برقاً منهل الصوت

زارعاً الإشعاع على الروايت

له أوهي لن يهبط الموت

بدلاً لن يهبط الموت »

وإذا كان أبو غر قد قد اسعد فإن هذه الأيمى بالضرورة أن يكون « قلدان »
صته يدعى مراداً للشهد ، فالقائد الذي لها « حادوم » يصاحبه الموت لحياة
وتكتب له الحياة أحياناً أخرى « كما في قصيدة » حذوا « ذلك أن هذا النصب
في شعره يدعى كتب عليه القتال ولم يكتب عليه الموت كما في شعر نزار القب
في حياته معبر عن حبه إلى الحياة ، وليس العكس . لأنه إذا كان الموت موتاً

فحمسية ، فكان لمكون الأبدى هو منطق الحياة ، والاستسلام للأمر الواقع
هو النتيجة الحتمية لهذا المنطق ، ما إذا كان
و هذه الأرض امرئ
في الاستعداد وفي الأرحام من انفسهم وبعد
قوة السر التي تبيت عملا وسایل
تبيت الشعب المقابل .

كل نعل قدوى في حمسيتها ، حمزة ، فإن منطق الحياة هنا يصبح جديدا
وحياتيا ، ويصبح معنى الواقع وبها ، رد باعتباره لا يتصل على هو الشيء
لحمية هذا المنطق بين وكلها الفاعلة في بناء حمسيتها ، في هذا الزمر البحت
يذهب الأعداء بيت حمزة وتكون خوف الفناء المنهكة ، ويصرخ حمزة
صرخة الحياة فلسطير لتجوبه بثوبه الأفاق عذبة صنع الحياة ولا يزال
حمزه مرفوع لحين
ولا تلبأ قدوى في ، تصيح لا حمسيتها التفتاة في شعارات وكلمينها ،
وزما هي تبسط أمم الصاحبى الصنيرة في صدر شمرى تألقها ، وكواكب
المقاومة اليهودية هذه الشعب من أكثر مبالغها تراضيا كهن لا يتظار لفرير
لأمام شلاله النص ، يح هذا جسر القى

« واهى صيت جندى هوى
تغلب هوى على وجه الأرحام
دعوى فرسى كلاب ؟
أرجعوا لا شربا الحاجر ، عودا يا كلاب... »

هذا التجلب لكأنى ولاكتساب ضمن في أحقر وظائف الصراع اليومي وأدتها ،
هي ضامة التعرية في آفات قدوى طليست المقاومة بساحة إلا أكثر التعبير
حرسا ، ولكن هناك أيضا مقاييد نمرى حمزة فيها حرق البسطاء طساً في
حمزهم يستحق من ضامر المقاومة متاعها كما تفل شاعرنا لأن هذا
الفرق المالح في الحزن هو المقاومة النفسية التي تصاحبه فوقها المقاومة المظنونة

حتى تصل دروبها المرمية في الكفاح ضاحج بهذا الكفاح ندبعض الذي شياهد
فيه الحياة مع جودها كرا الوبيد وتظل الحرية هي صفة الصريح والحيث
وهي ليست حرية الفرد بل هي الحرية الحقيقية والبرقالية وهي الحرية الشعب كما
...عند قديس فيسندني القاتلة :

« سأظل أحفر اسمها وأنا أفاض
في الأرض كالحديد في الأجر في شرف الشارح
في هيكل الصلوة في الضراب في طرق المزارع
في كرم مرتفع وسجنر وتتعب وشاح
في السجن في زيارة التعذيب في عهد كحاشي
وهم السلاسل وهم معب الدور رغم ظلي بخراف
سأظل أحفر اسمي حتى أراه
يعد لي وطني ويكبر
ويظل يكبر
ويظل يكبر
حتى يملأ كل شيء في ثراه
حتى أرى الحرية الحمراء تفصح كل باب
وتظل عذبة والضياء بذلك أهدت شعبك »

هكذا لا تصبح الحرية مجرد نداء فوسوي أجوف ، ليست بيرالية عاجزة
هي استعباد لصفة الشعب بكنة أبعادها ، ليست قريبا أو قريانا بمنحه السلطان
مرغبا ، وإنما هي نقال عام يعاقوبة بطوية تحقق للإنسان وجودا إنسانيا وتحت
للإنسان الفسطاطي وجودا فسطاطيا ، تلك هي القصة العفوية ، دمر فندوي
ملوكان عبيد ، دمر عر ينفص من شعرا الساب على المرأة ، ولكنه مبدع
له كائنات الرجل الفاضل من حين في الرسم حتى الإحباب والملاهي وهي
روح الكثير من صياغتها المعربة القديمة ، ولكنها تضرب الكبر من وجه
نجم ، إنها خديعة وتظل الطرق بين المرحطين وأبعدا ضايه الوجود ، هو
السرب بين الشاعرة بنية والشاعرة في ظل الاحتلال ، وهو أيضا الأبري بين

عواصم القوميين ولا أغربة العروق - عشية الميلاد وبعيدته - ولقد كانت
ساعة مفادية في كتلة مرحلتين ولكن مقاديرها الأولى تلك محصورة في
نطاق قسبي صيد من مادة علم ، أما مقاديرها الأخيرة فقد شملت دائرة الرؤية
فيها حتى لتصل الذائع المسمى بكل كسوة وكفافة وتقييد ، ولأن كانت لدور في
مرحلتها الأولى أقرب إلى روح الأديب منها إلى المؤرخين ، فهي تمكس الحال
في مرحلتها الأخيرة وتقدم به من روح التاريخ وإن لم تتخل عن واجب النبوة
وبالرغم من أن نبوتها هذه المرة من صلب اليقظ وورائه وليس من دسب العلم
وبسبب ، إلا أنه يتخلل مع ذلك ملاحظة بالمسمات العامة لكل التيارات ، وأعلى
بها الرقيا تحت الألوان والصباء والظلال ، وإخالية من تفاصيل عمالقة العلماء

* * *

إذا كانت القصور في شعر عدوي ميكلان تشكل تياراً ديبياً ، فإنها قد
شعر « ميميسو » بتشكيل عوالم الغامض لهذا الشعر - فقد أن عرف هذا الشعر
مصاد عام فيكتوريه ١٩٢٨ ، م يتقاعد في لحظة من لحظات ريف مصيرة وبطأ عريقاً
تصير الوطن الكبير من ناحية ، وتصير الثورة الكبرى من ناحية أخرى
أي أن ميميسو يسيق وقت ميميكرك رحت جرحه الفوقى فلسطين بالمخارج القوم
في الوطن العربي بأسره ، ثم وجد نقالة من ميل التحرير ينصاه من أجل
الاشراكية ، ولم يده ميميسو بلبله شاعر الخلق ، كما هو الحال بالنسبة للكثير من
من الشعراء الفلسطينيين الذين يصنعون من القضية ما يراه المؤسسة الإعلامية
بل قرره ، الشاعر عند البداية أي يكون شاعر المفيدة على مستويات قومية
والاجتماعية فجاءت ثورة من ثم أشعل من ثورة زيلاقي الوطن بغض
وأمر وأعلى من ثورة زيلاقي في غنى التوجع لحد ثورة الفلسطينية بثورة
الشعوب العربية كلها على غير الاستعمار من فاسية ، والقهر الاجتماعي من
لحاحية الأشرى فلم تكن مصر التي تغني بها زهرة شبابه وطناً ثانياً بل جزءاً
لا يتصل عن الوطن الواحد الكبير - ولذلك هي ها أجناته الفلسطينية - كما
هي للفلسطين أجناته ها ، هو حواريه الأولى فيلاد : « للمركة » « الألف

عن الصليب ٤ : د هارو من السنديل ٢ بن مستطيع أن يحزل ليفة قلبه مع القداميين قد القتال من البرقة التالية للمناجدين في الكيام بن مستطيع أن يخلص بن خفة روحه مع ببر معاً واستحقه فانه مع خفة ويحتلم « ينحصر » معي بيسو في مأب قلبيين بن جعل منها قفلة الارتكار والاضلاقي إلى جميع الآتى التي تلبس على حظه التحيل في الأرض المصرية كلها : ولم يتخصص معي مرة ثانية قد طرح القور الذي : بل زوج به وبن مأب الكاهن في كافة أرضه الوطن لم يربح حيث كانت شقة ولا تزال على محو غايه في التركيب لا القسام فيها بن قهر وقهر « لكن بغير المعين المسلي من كل قهر وأسد لا يغير ، ولكن يظل الصخر القوي بن شعر عيني بيسو هو المقدمة الأولى والضرورية لكل شعور آخر ، سنا - كان شعراً سياسياً أو اقتصادياً أو اجتماعياً أو ضيقاً فالقهر الأيسر يوصد يائاً خبثاً في وجهه أنه سرماند أخرى يمكن الفصل من جملها زم شاب من خيبة وجهه الفريح وإذا كانب لقاومة بن شعور من تتشكل بغير التامل بك الشعر « لا يبرد تبار من بقية الجذرات كما هو خيال في شعر قنوي : ذلك لأن الشعر والحياة قد توسدا في شطرين معين وقتة توسداً لا يميل إلى عدم هزم هو نفسه « مدوم ٢ يحكي قصته بضمير متكلم

« أنا إنه سقطت فطد مكانى يا زليلى قد الكناح

واسمى ملحمى لا يتفكك هل يسلى من السلاج »

حيى كانت البهاير المصرية تريد هذه الأبيات بغيرها حين يسبحونهم ١٩٥١ ، والحركة الثقافية من شاطئ القتال يتعاظم ليوها ، لم يكن الشاعر يكتبها بشوماً كان يعيش معها نفساً حقة فلهذا ينطقه في يده ولده في اليد الأخرى وذلك جاعاً لهذا الشعر عطشاً ذورياً لا قيمة تروى ، ولذلك أيضاً كان النظم الكلاسيكى هو سبيله إلى الأسباح والشعاع وإذا كان قد شعر قد وقع السلاج لقنود عن مصر إنما كان يرضيه في نفس الولد جاعاً من ريشه السيب

« البحر يمتلئ بالبحر » الحكاية الأولى للبحر
والأول كالحصاة يطرق بالبحر ويألف
أبواب غرة وهي مغلقة على الشعب الخوف
فيحرك الأسماء ثم في فرق الفاعل المذهب
وكأنهم قرر تدفق عليه أيدي التناهي »

حكاية ينتج قصيدته « لينة الهامسة : في حيوان » الحركة « فوق الهالة
من قصيدة : الحركة « في الفناء ، هذه هي مصرعته من غرة ولا فرق في
النسيج والمقام واللامية والنعمة بالبحر والأمل أنه لا يفرغ صورة
ويجاء من غرة السجدة ، ولا يمحى الهواء « المصالح حين أسودها ، على هر
ينقطع نقطة السواد في قلبها يبعث مكانها لثقة حمرها معها الله
« هدى هي استناد غرة في ما تبها تدور
ما بين جرحي في الشهام وبها عظمى في القصور
ومعها يفتات من دمه ويصغر منقرو
صور من الإلهام فاعلم أيها الشعب الأسير
لما ظنهم كتيبت معكرا على تلك الظهور »

فوق لا يدع شعبه إلى الثورة كضريح خرابي « ولكنه يرى المصير وقد كتبه
بذلك نفسه بالسياد على الظهور لا الثورة قدر هذا الشعب « حتى ولو مدته
الكوارث التي صو ساءاً منها في قصيدة « الحروب « ماز « قد سجد أحرقاً
في حين مئة ، ولكنه يومه مبررات أرق شمة لم تب بعد

هنا حطام هنا موت هنا فرق هنا بقايا وخراب هنا في يد
هنا الذين إلى مصطلح ميتة هنا الغلاء التي تدعو لظرفه

وقد عانى من بسو إيات السموات الأخرى من قصيدته محاكاة مائة ،
تجربة الشكل والصور في القصيدة الحديثة . كان خطابه المباشر اجتماعية
نتيجة المراقبة الواضحة في تلك فقايد الزمومة والشعبية ، يستلزم منه إخلاصاً
لتجربة وصلاً مع النفس ألا يتجاوز حسيه الحكيم في حدود أخرى ويط

الصغير بعد مبتداه في الصياغة الكلاسيكية كأرواح مائتة. الصياغة في عروضه
لحنين الصام م يولديه وحروف روية ولا زيبه آل كانه الميوب المخبوء حتى
البناء القلبي قد راقب شع معين ولكن تجربته الذابة الأزخرة بالصدق
والنماء قد أمدت بعد الشعر بمتنصر الحياة بدمخرت اللحظة الجديدة فكاند يجيد
عاية لحنه في البحث عن عروض جديدة : كما ملاحظ في قصيدته : إلى عبي
عنه في صيغته بيل الاحتلال الإسرائيلي « يدروب » الأردن على الهيب »
بجوز و حانتها

و طيل أنا لم يصدأ حتى في الغلغلة
لقد بارك قلب الفزاة
وشرابته حتى في الريح طارت كلفات
وكلواظك يا قوس قزح
أنت يا إكليل حتى وهو يدي في التبريد
ربنا سرفه نود
يعن النوب كأناظك يا قوس قزح
وتلوه الريح كشلاء قفح »

حاور هـ أـ بـ جـ و القيل عن التسريح يوسى المصنوع ، وأن يرك
مكالم الصداقة للصورة الشعرية ، ولكنه لم يفرج عن « ذابة » الشكل حتى
إنه حتى يورد « ذابة سرفه نود » بدم الكامات كعباره إنشائية بامت ، لا كملته
في سلسلة متريلة مخففة " و " وسعير في القلب « يجرب لمادة من جديد
بمبجح القصيدة الواسعة حريته في التلاعب بالوزن ، ويحسى النغم أقرب صيكون
إلى الشعر من أوجه جلدان رغم توجيه الخطاب إلى يلامد منه في توجيه
الخطاب في جماهير مختلفه بأحد خيالاته العامة

« يا أياي
أرضي عن أرضي المتضراء ظل المسيلة
وأجهدني من حقل شعبي مسيلة

فألا لم أجدن الخبز بين الفصح بلادي
 معك أن همت ويأج سقطت بأسراد
 بهتت أرض بلادي » .

لا تعتمد الأصوات في شعر معين بل يسهو السابق حل المزملة الأخيرة ، إلا
 تعبدته ، إله أورشليم » . ويتمادد الأصوات تزداد غرامية الذهبية لفلان وكلمة ،
 تصف وطأة قهالها التي كمال الشكل الشعري فيها يشبه الشخصية الانسانية الزمنية ،
 وتكامل صفة من الموضوع والانساع والتشويق ، ق « إله أورشليم » ، يستل
 الشاعر رجاء لأول مرة في شعره - نغمة عبرية في مزامير ديود تقيم بها اليهودي
 بأنه يسى عيه لو أنه يسمى صهيون - هذه الاستعارة الخارجية هي التسبيح الشكل
 الحواري بين الشاعر وإله أورشليم ، هي سخط له ككل أسطورة أو موروث شعبي
 في الشعر ، في لغة موضوعية تقيم قصبته برعاية إنسانية ، يصمم الشاعر ذلك أنه
 سويدي ، يهونه ويحيى سميتة ولحميه وصديقه الرحمة

« إله أبيت
 أن يني لدي أرضا بيت
 إله أورشليم
 وأن من الطوب
 منا يصبر
 كشد والحب
 وحرارة السنون
 لكي يعيش
 ويخرج المرحش
 لكي أشيد
 من الممرع
 جدار ميكي لكي أسيل
 عيمة تتدلى

والصليب
على الصليب
بلا ثياب
... ٩١٧ ...
لتسبي يحيى
لتسبي حين تسبي
إذ تسبي
أن الخرس قطري
لصبر ياراتنا والكروم
مهلكاً من الخدم
في حين إله أورشليم :

لأن مرة في هذه القصيدة التي يشر بها ق. درويش « الأرواح على الصليب »
و ٩١٧ ، يتحقق فيها التقابل عند معين ويسود هذه الوحدة العضوية بين أجزائه
القصيدة . فلا يفتقر عضو الكلام لأخر ، ولا يبدأ في هذه المفصلة أو تلك
التي يربط بين الأقسام بعضها ، ولا يفتقر أو يزال ولا طراوة أو ولقاءه هي
يحيط هذه الأقسام من ثم وهم وعظم . إنها الوحدة الانشائية البسيطة التي
تحتوي الاعتماد على خاتمة البنية التركيبية والأقسام من الموضوع والدراسة وهي
الصفة البارزة في إنتاج حين إنزال للمهم . فقد تحققت له عند ذلك اليوم
القاسم للظهور نقطة تحديد حاسمة في مائه الثماني تؤكد ما فيه ويتجسد
ولكنه يتجاوز ويتطور به كلاً كميّاً حقيقياً . فإن كان الماهي الشعري لغايات
ممكن قد يترك تطوير رافد المقاومة من بين الروايات المصنوعة ، يحتاج ، لأنه
هذا الماهي في حياة معين يسود فيه بشكل نفسه كغيره كغيره . أما كان
مجرد رائد عند غيره كان حده ، هو التهم مبنياً وصعباً . ولذلك إذا كان غيره
قد تطور فكراً ولماً في اتجاه مضاد لتزايد قبلي مثلاً . فإنه هو ، بل على العكس
القياس من الشعر النثري شكلاً ومضموناً ، بل هو حوارية وقد انتهى الجسم

يحدث الشاعرك من علمه الجديدة متأداً كتاباً على الأسطورة بناء شعر يث
 سواء كانت الأسطورة للورثة فولكندرياً أو الأسطورة التي يسهل يتعلمه من
 وهي العصر والتاريخ. تجتث عدد ملامح الضمير لعمد بالسبح الثمري ،
 وتعددت لوجود هذا السبح وأثره على أن السمة البارزة في إنتاج معين الآخر
 هي أن التقديرة لديهم تعد بأثرية الزاوية نابذة للمركبة القديسة في فلسطين ،
 وإنما انحلت وجهاً عاماً شاملاً لدى الحاجة الوطنية فلسطين كرامة في سيطرة
 وبين السطور ، بين تفضل الأبهة الرئيسة صور أخرى لسوقه ورويس فيهر
 وراهو ، وهكذا تقل شمالية الرمز ويكلف دلالاته ويقل وزله ويحتاج التلق
 في معاللة الكنتعب الأول نظري مجهول يستلهم معين في ، أخنية إلى سمرقند
 تلك الحكاية التي تقول إنه بين يمين ذلك قد يحشى غاراته حيناً عن سمرقند
 دعت « نظام » لمراته كلى مهندس سمرقند ، لكي يقيموا معها معيداً
 ضخمها تفاجئ به يوم ، ويكول هينها له « وأن بقاءهم في بقعة أيام
 ولم يعمل هذا المفسر غير مهندس شاب تعهد بالقيام بمهمة بناء المهد لقاء شوه
 واحد لقدمه يذهبها حل شمس « نظام » وفردت المام عولوا وسواك
 إغراء المهندس الشاب بكل الوسائل ولكنه صمد ورفض للعب وكسك بالقبلة
 وأخيراً رفضت المام كفى حرق عدها قبلها طريق الكعب للراحمه على أشد
 يوم بناء المهد ، وشاعب الحكاية - وحيناً عاد تيمورلنك وأراد الفتك بالمهندس
 كان له الحق - ويضحي الشاعر شخصية الفاتق فيصاحب مولاه

« حوسك تحت الأسرلو ، وشرفكك بعيلة
 لكي أمك شريقتك سبلا ولهمانيك يندم فهد إلى النفس
 هلبي لي يا مولائي معجزة الحب
 لا يلى بهمهاه فصيح نفسي
 لا يخرج من له سبيل حاديل
 لا يخرج هابل ،
 من جلة لابل -
 « الشاعر كي يصيح يا مولائي علقى »

وعنداً رويداً تصبح لنا « فلسطين » نجماً دجده بطبوعة « وليس الظهير
 روجه، إلا « الدرة » المصرية القاصية . وليس بلطف العاشق إلا أنامل
 القاصي التي لا يملأها إلا عالم بنو صيرزسة إلا منجزة الحب « ومعجزة الدم
 على أنه نجمة والدم يتحول إلى رمز واحد هو ذلك الشرساء وليد التي كتبت إلى
 الشمس . الثريا هو دجلة الدم التي تربطه بالكرش « واسمه هو الذي يدع
 أحلامه لتدور أعالي السماء

هذه هو يا مولاي فنز الشاعر

برفيس مبداء القيصير

برفيس حير القيصير

برفيس حير القيصير «

يتأهب العاشق في القصة الأحسية ثياب حب ونبوت مع الشاعر . كما
 يتأهب فلسطين وأخيلية الدسة ثياب رغبة القيصير . هكذا يتخفف معي من
 أمية القافية لشكيلة وزى لم يحول تماماً عن خمير تتكلم ليصحب مع ثنائى
 في كتابات حيرة الصنوبر الأخرى « العمانية والمثيرة . وهكذا أيضاً يتبع
 البناء الدرامي للقاصية حتى يشمل كلمة الترداد . النجمة التي تفتلج بها شعراة

« مولاي إن كانت قبلك منى كبراً وحضارة

لبي الأملوان ستؤيد حب وامللك «

ولفج مريوك ؟

سيفأت زمن سطرزد فيه

حيى انوت القبله

١٠٠٠ ١٠٠٠ ١٠٠٠ ١٠٠٠

وسيلطع رأس الصفور

ريهان غوى طور

لكن هو ذا قيصير

حير مريوك في الألفى

مهما كتبنا يا مولانا للمعبر شراوى

فلى يصبح شجرة

ماذا يا مولانا بين من التين * ٢٠

ماذا بين منى أقاصى هالاه المنصورة

ويقالا لمطورة *

هذه القصيدة في تصويرى هي أهمى كلمات معنى يعبرو طرفة الخمره ،
وهي في المقدمة من خبر مقاومة العربيه بباصره ، فقلت أن بعد هذا الإنسان
لخصيب ولتتعد الزوايا يتغل د القصة * من هو هذا الذى الضيق ، في
مستراها البشري لعمام ، هي الملك سحابه الوجدان القوي الجريح على أرض
القدم الفلسطينية كد تخاطب كل وجدان جريح على ظهر الأرض في محتاب
أبحار المعركة وهي لا تخطى من هاجلة حقلية باردة ولا من شعارات سطحية
عابرة وري تطلق أفتة في سدرته ، من محاولة حارة لأجله تشكل من
جزيئاته معرفة في البساطة هي جزيئات الحكاية الشعرية التي أمسى عليها
الشعرى من لانه كامة فلسطين سقياً بلا مسورة ففداني ، ولكن لكيان
مفيد الذي استحدثه الشاعر من أمضى الواقع والأطورة معاً ، هو الذى
يصوغ هذه الصورة المتصكة من فلسطين ودرجة القصر : من القماني
والعاشق ، من الحكيم الصوري وتصور تلك ولا تيهت بميل الوجه الإجماعى
لنور الشاعر في هذه القصيدة : حركة « فالعاشق م يكن أميرا من أمراء القصر
وإذا تكس أميرة الباطن في كونه بعد أفراد الشعب ، وتكس أميرة في أنه
البطل ، هو القاموس « الشجاع الذى تغلب على المعربات هانت الرين اللهي
وفهم د الحب ، على كل مدعاه ، حتى ولو كان الميعب القيصري في اختياره
والقصيدة تلوح في كامل يهاها فمى مذكور فام بمعمله بطرح من كل جانب
ويشغل فاعله الكارثة في أنمو العالم يقبل الشاعر حتى يطالما يوجه
المصنوع وقلب الذين « القصيدة المعبر لا لتجل ، لتحدث ، الوطنى ولا تراكب

ولا سيما به . وإنه في مذبحه ذلك كله يحب منتهين من التذير واليشارة
 فالشاعر هنا يذكر القبر بأن عمارة رويته له . ويستحق في ربه آخر إلا حراً عادياً
 لما شهد . طاحب والحياة جهنم ممدية واحدة . ولكن الحبيب في راحته
 ثوب . والشاعر هنا يشير القبر كمنارة الملائكة إلى العدم . بأنها ستجلب
 بالروح القدس وتلد بتوحيده يسوع . بخلص قنات من عبيد لهم . ومرة
 الله . من من بعد هي في الفلاح القسطنطيني لشجرة الحرية التي تظلي
 خصوصيتها تلمح وزدهر على النقيض من شجرة المروية التي تتخذ في جسم
 واختبأ والبرار . واليسوع البتة لذلك عبد من عبد هو الإتيار
 القسطنطيني الذي يمسو بقيامته من بين الأموات عام الصلب . وهو في هذه مرة .
 في يبعد كل السام . ربما مثير معنا من لأ من وهو في هذه مرة . في يصنع
 للصلوات لتأمن به . ولأننا لو قد آمن بتأنا نحن الذين يصنع للصبرات .
 يقيد من في « أقد الله الرجل والخواص »

« يا أيها الملاحون » .

لو تقدرين فاقبلوا »

أستاذ كل مجلة لور للبرون

لا بد أن نواصل السير

وأن نواصل الترف

فالمسجل »

يصبح مرة جرحاً

مرة مكرين

ولاً . الشاعر قد اختار صيغة المفاضة وهي غلب يسوع . لأنه قد اختر
 في نفس اللحظة صيغة التي . كصبره الشهري ويجز البندقيه ولا يهضم البرهان
 لقد ابتعد عن المرافقة كعقوبة . وهي مقاطعة خطوئتي . ولا يصل أمثال للقائمة
 كان الخلق نهاية الطريق . وهو ليس بالطريق المسدود رغم دراية التي وجد باب
 الحرية . ورغم الرهص القاطع — والمتفق من موقع المفاضة . لصبر حيث الساريات

ودو في حملته يصر من « الهندية » حتى من حين أن أصبح واقعاً حقيقياً ،
 ولا يعود عن « محور » الساسي شيئاً ، ويندفعه ذلك تيمناً واحد هو قلب العدو
 وجنوده هم الذهب العربي الفسطيني ، دخل « إسرائيل » ونابجها ، ولكن « الكيان »
 هو الذي يحقق بهاميه ، لأنه زعيم الوحيد يمكنه - ولد كان الحاسم من
 وزير لهجة بحود حاسمة في تاريخ شهر المقاومة الفلسطينية - قيادة كلف « مهم »
 هو الدكتور الرئاسي ، فليفرقة ، من هذه أصبح « الواقع » هو الدكتور والأبطال
 جميعاً ، وبين العلم والواقع علاقة هائلة فعلية ، فدوى طوقار - مثلاً - يتحجب
 موطئ إلى جزء من الأرض المحتلة ، ولم يستطع أكثر من تلميح هذه العلاقة بأهميه
 شوليتيهام السياه ، ولم يتقوى في صرختهم القوي للعلم مع القس « حريجات
 الاستسلام للأمر الواقع في شعر نواز بناني مثلاً ، قابلية في شجرهم أقرب
 ما يكون في مدار الحرب الحرب ، ديسد الحرب للسلام = من هذا يستد
 دور الحقائق في مصالحهم عفى عنصرياً دافياً للاحلاقة به بأسرة أو الوطنية أو
 «حصارة » وإنما كانوا هم يبالغون في مهمهم البدئية التي في أيديهم ويصنعون العدو
 أعزله من السلاح بينما هم يسكنون مبعثاً من عشية ، تلك ذوار خافي تحفل
 العكس إذ يرى الأشياء كلها يعطى القزعة وبين الليل

معين يسير وقلة نادراً معه هو الذي لم تقطع المسافة بين الحلم والواقع لأن
 الحبر لم يكن له مكان في واقعهم من توحيد في حروبهم قومية فلسطينية القضية الوطن
 العربي ، وعند انزعاج عامة الشعب الفلسطيني عندهم في إعادة الشعب العرب
 من ذلك الوقت انصرفوا إلى سلك المقاومة العربية أيها كاتب ، هذا أو هناك عن مختلف
 أنحاء كثر من العرب ، ولما جاءت طريقة لم تعرف بهم « ثنائية » بل و
 فعل من أحد موج ، بل تأكلت لم عصمة الطيق الذي ساروا فيه ، وإزادهم
 عطشاً لهم على العرب ثباتاً ،

ولقد ينشئ امره حين يسع ضيق الانتجاراته المبهمة في كصائد
 الاستسلام للأمر الواقع ، بهذا يتخذ شعر المقاومة لمعنى والحق من

« برجل سير فيك هوبه

وورق »

وبهذه »

كما يقول مجيب يسسوي قصيدة « أغنية الرجل والسواد » أو كما يقول في
« القصر المظلم »

« سارحي القصبه

تبحث عن جريده »

ثم نحتي الدهشة من تلك « التناقض » التي تعرف سره في مرادة الأندلس
ومقاربه الناصريين فداوم التناوب الحقيقي يعبر بقبول أن « الكلمة » لا يساعدنها
وبروحها هي سلاحه ، ولكن هذا « الكلمة » بمعناها وثرائها ومصدقها
سلاح فعال بيده لا يخرج معارف الترابين من كونها أسلحة خفية
صمد في ملاح الخزيه على سيق رائحة ، نحتف فيها الجرح طائفيه لنتحتاج
لأشجان وثور الأحيى ونفس الوتر للشده في قلب الكسبر فيعرفه تما

« فصل ثامن عشر »

شهادة الشعر الأمريكي

« صعدت على القهربة من أرأذن وإساق »
 [فتأخذ سير على قطعة ورق ، وتلج بصوتاً جديداً في حياة الآخرين ، هذا هو ما يحدث الآن في الولايات المتحدة]
 « بهذه الكلمات للمؤرخ ويليامز
 مجموعة الشعر الأمريكي المسماة « أليس هي قتيلا » التي نقلت عنها واعطيت لها
 مجلة « شعر » البثانية عشر من نصيدة وصفها ماركوف بولس . التي قام بالترجمة
 وصفاً دقيقاً حين غاب « حرب فيتنام » بالسيرة الشعر الأمريكي فقد رسي لها
 عرش البشري الأكبر الذي نصب فيه الآلام جديدة »
 « وأما أن هذا الوصف
 النقي بكتسب منها ، الملقى على الخلف المؤبد للشعر الأمريكي . قلت أن
 هذا الشعر مثله مثله الأخرى أي يستغله هو جوهر الشعر الإنجليزي . يعاقب
 و قد يزال كثيراً من العقد سواء في ألبوم القديسة أو ألبوم الفكرة . ويكاد يصبح
 الجاد ومؤرخ الأدب على ثلاث ملاحظات رئيسية في هذا الفصل أولاً أن
 الولايات المتحدة أشبه مانكيو بمادة زائدة تملأ فيها من جزء إلى آخر طبيعة
 حياة . وهي بذلك تتضمّن مدّة حياة لا تفقد من فنن . وثانيها أن الولايات
 المتحدة أشبه مانكيو بنهت شيطاني من الشاحية المصاربه « هي لا تكافئ قد
 يدور ، هي تصطبغ بالأمريكي الأو . بية التي تفرعت عنها أو بالأمم الزمنية
 إلى صحتها . والملاحظة الثالثة هي أن الولايات المتحدة بلد التناقضات
 مدّة بين الم ، والفقر ، والدمج ، والذكورية ، وحراب السلام والتمسك
 الحموي والنظام ، الكامن والمخفي . حياة على أد الإشارة العاجلة لها
 « المتعب الأمريكي » لا تزال دائماً يذكّر من جانب المؤرخين والناقد ، وبخاصة
 الأمريكيين منهم ، بيبا يجد هذا المتعب في تقديري من المتعب الخاص
 التي كومت الوجدان الأمريكي هي من العصور والأجيال ذلك أنه لا يجد

و الحصري ، الواضح خطم إلى كتيف الأمة الأمريكية ، من أنه يؤشر
 « الحصري » الواضح الملمع لعظم المسمى والكويت التي سبقتها لنفسها
 أو تبيث قبيح الملتصقين ولاسيما في تحرير المتب المسمى أو لتصف المسمى
 انفسا في حياة الأمريكية إلا من أنه انفسا بارة لتراثات الملتصقين
 انفسا البرشتاتية المستهدفة في أوروبا وقد قريت إلى « الملمع الجديد » تكتشف
 التلميح وتبحث عن الأمم وتشرح عنايتها في انفسا المسمى سكان الأرض
 الأصليون ، هكذا كانت سنوات « الفصح » بثابة البداية الأولى لكاتبين
 « الحصري » التي رافقت التاريخ الأمريكي ، جنباً إلى جنب مع رد الفعل
 العنصرى الاتصال من أجل المديونية

ويبدأ استطاع الرواية الأمريكية أنه تحرير اصطلاح القوى من الأخص
 لإستعزى ، بأن حكتب آلام استعارة الوباء وواحد = مع المشرح
 أحزانها ، فقد ظل الشعر في أرواح نتائج دعياً من « أمريكية » استعارة صولة
 كان يبرأ لورباً حراً كما هو الشأن في دويوب ويعتقد ، أو تراثياً أصلياً كما هو
 الشأن في دويوب فريسي ، أو مناضلاً أصلياً كما هو الأمر مع هارف كريس
 واولد ، أو مناضلاً روسياً كما نلاحظ على دويوب نويل أولئك جميعاً ،
 كان شعريهم يعود التراب الأمريكي ريتصفت بالتسمية الأمريكية فقد كان
 الذي يصرفهم أولاً وفي كل شيء أن يكونوا شعراً أمريكيين في القلب والأرواح ،
 أن يحفظوا لذات الأمريكية يستقله من الغواب الأوروبية الأخرى ، وفي
 شعريهم الثلاث الإجليزية ولقد قادى معظمهم بتساوية بين البشر ، بل وكان
 بعضهم ماركسياً ، ولكنهم في خاليتهم لم يصعدوا بالحرية مسعري الرواية - ومن
 منها فشرح في سبيل المظهر المميز في الداء للعقارة الأمريكية هذا
 المظهر الذي يظل يعنيه على طوبى التاريخ الأمريكي في حروب البترول
 المعصية ، في تلك الرواية في قلب الفصحى القديمة على ميراثها ولبازاكي ،
 وتثيراً في لطيف القيتادية هو سلسلة طريفة من الحروب الاستعمارية في آسيا
 وأفريقيا وأمريكا اللاتينية

الأمريكي سرياً لأنه يعبر في النهاية بلسان الطوف المتعطف ولا يمس باللسان
موقف السلطة السياسية + وإنما قصرت به ذلك التاريخ الطويل من الرضى
واللاوى الرابض في أذهان النفس والمزجى في جنبها المفسر أم أننا لا ينبغي
أن نتطلع من الشعر الأمريكي وسط هذه الظروف معتجة أن يتخذ موقف
المقاتل الفيتنامي + ولا حتى موقف الإنسان العادى في أي مكان + هذا الشعر
الذي القتل طويلاً بصفتي اللسان الأمريكي = يعمل إلى أضعاف درجات
معارضة بالتحقيق مع هذه القذات + ولكن هذا التحقيق = حتى لا نلجأ
متأججه = يتكلم بتعليق بشركم بل أجمل غير مسمى + وإذا أغفلت اسكنكم
من شعر فإن يصعب غير مسمون بالتفرد + ألقى ذلك هتافاً لأخص صوته مع
المستأجر لهذا أجد مدى يمكن أن تدرج هذا الشعر في أدب المقاومة ؟ ولكن
أجيب قسماً أحياناً بأن « أمريكا في نفس الاتهام » الأمريكي لفرده
نفسه في حين أسمع المنتصا الفيتنامي أمام الرأي العام العالمي + لا ريب أن
الاتهام في ذاته « اعرف » بأن تحت خطاً جوهرياً في تحمل الحرية للناج عتد
معدل نيويورك أي أن يفتة الناصر الأمريكي المتأجج من سبب الإلحاح
على قذات الأمريكية التي تفضعت للدرجة التي تهدد ذئاب الأمريك + هي
الحد الأقصى لما يمكن أن تصل إليه مبرحة الشعر في الولايات المتحدة في
هؤلاء الشعراء بصوتهم القصير الذي لا يمثل هي مظالم الاستعمار الدائمة
وميزيق بطلاقات التجديد ولا تتجاوز هذه الخطوة إلى ما هو أبعد منها + عطية
« التظاهر » و« رفض » « تنطق السكرك » ولا ريب أنها خطوة هامة من أجل
السلام + تتدرج في باب المقاومة الذاتية + كجديد للحرب في حل المشكلات
الدولية وهي الوجه الآخر للحرب في سلب المشكلات الدولية + سواء كانت
حرباً ملهى أو حرباً عنصرية

لذلك يحتفل الأصب « الإنسان » بهذه الهبة من شعر الأمريكي « أي هي
في تمام » غرائبي لا تتخذ عند جنود هاريسا ويتشستر في « كوخ لهم يوم » ولا
جلود يتولى ما يلى في « الطريق هذا يترصع » + فليست القضية هنا أن كاتب

ببعض المدافع عن السيد؟ أو أن كتابة التجديرة تدافع عن العرب - وربما الفصيلة
 هنا هي الدفاع عن أمريكا ضد أمريكا من ناحية - والدفاع عن الإنسان ضد
 الإنسان من ناحية أخرى - لقد تكاد تتحدد الاتجاهات هذه في مجموعة من القضايا
 في الشعور بالدين وحبية الأمن في تصور الوجه الآخر لأمريكا واعتبار الشهيد
 خارجي كتركة للشهد الدخني والمسخة من أفراد بينهم كمنظري النظام

• • •

والإحساس بالدين هو الشعور والفكر لسانه على قضية « اصراف »
 ماركسيزم ماركس ، وفيها تصور مأساة لينين في أمريكا التي تعادل مأساة
 الشهيد المقتول

وكيف نأمن الله

بأنه قاتل ؟

لأنه أجبر على

وكانه ليس

منه بأجساد عبدة

بزوج الشاهر بهذه الخلفية بين التميز المجرى والصورة عية ، ذلك أن السؤال
 المطروح في البداية ، مجرد تعديله ، ولكنه التجريد المصغر بالقتال الإيجابي
 فهو ليس سؤالاً بديلاً من القلب ، ولكنه استنكار لأن يكون مجرد قاتل هو قاتل ،
 أجل ، ولكنه ليس شكل القتل المثلثي لا فلال لهم - به « يجرى » فله القليل
 الذي هو ضعفه من تجد فيه أثره بخاصة ، وإنه بوجهه ظل الأجساد التي اختلف
 أرواحها هذا لونه من أفراد تتوحد بين قتيل والقتيل ، يصبح فيه اللب مما لا
 موضوعياً للتصور به إنه ذلك لينين الأمريكي - هو القاتل والقتيل مما
 بعد المقدمة لنتج « الكيس » انقلب في فله « يقدم لنا كشف حساب الدم
 على غير هذا النموذج المتأخرة (ديزايث) بدينامية إحساسها بالدين ، فتتبع
 من الصورة صوري وأحياناً آفاقها

« حسنًا ، إن التدريج معلومهم وللخبايا
 ولاهم ، لكن ذلك اليوم لن يعود ثانية
 حتى تسقط أخبال ، وفلازل
 لدفتنا ، إن كانت لا تزال هنا
 فقد رأيت أرضاً عسراء تتحول إلى ملح
 وديناً ناعلي نحت مبدواب ، بيتا قبر
 يناقشون شروط السلام » .

إنه هـ . يختم القصيدة بهذا التعبير الجريح ، بعد أن سمجتها من هذه
 المجهولات المحيية التي لا تلتقط صورة واقعية ها ، ولا تفرد نمط طرق حزين
 لعبس عليه اللمة والطبيب . وإنما هي لخيار الصورة الشاملة للصحنيا والصورة
 لحاقلة لكافة الدمار ، والصورة البعيدة للصوتين هي الملح ناديا من الأديس
 عسراء لا تلتجأ الشاعرة إلى سخريات ، وإنما إلى التكاليف القسرية من سفر
 الأمتاب ومزاميم داره

ومضى لا نكاد نجد تقليداً في الشعر الأمريكي يمكنه أن يردد مثل هذه الأسماء
 رائد الإحساس بالذنب على هذا النوع الضعيف ، حتى هيروشيا لم تختلف هذه
 لحنة في غريش الشمس ولهتس الثالث ، وهذه المراتبة في « تجسيم » الكارثة الممتوية
 إلى جانب التضجيم الأمريكي . وقد تخصص شعراء آخرون في تفصيل الكارثة
 بتجاوزهم لطبقات التفسير إلى مرحلة الإبداع من « التجربة » بإبراز مشاهد
 إبرازاً صورياً صديقا ، وأما قصيدة « موصلة النار » لشاعر ماري لويس في مقدمة
 تشاهد التي أبرده الشعر الأمريكي « التجربة » في بيتنام . يستلهم للفتاة القاصيلى
 القصيدة من شاعر اليهودي وهو يعمق . ولكن النار لا تشق جسداً فحسب ،
 وإنما هي تهاوى الروح في « رؤيا » الشبانة . والناثق انيغويويا قاسية ومر المولادة
 لحنيدة . كما أنها في الأمر الشريرة من العناء والتشيق وعور زمر البحث ولكن :
 هي أي ميلاذ وأي بحث ، يتحدث الشاعر
 « الحمد بحبل الذهب ويعمره
 إلى عارج الكون »

صلاة ليلي على شقاء مصرقة

الأشجار ترأى له ولكنها لن تحرق !

إن الراهب كهنسدم يحرق ولكنه لا يحرق ، يتحلى بحملى ذى ومات ،
ولكنه كهنسدم لا يلى ولا شاعر لا يركنا حياى رزاء هذه الإنزوات الى
تبدو لارحلة الأون غامضة ، فالرهبان اوردى هو بيتام وفتر هى العارسة الرطوبه
نصمها ، والأشجار الى لا تحرق هى ألولها المقاتيل من ثياب بيتام

الشبان يدعون الحاية

شبان يتظروهم - شبان تحرقوا إلى أشجار
يرقب الأشجار يظن بعضها الهوى الآخر
يصنع أحدها قويا فى الآخر
يضمه أحدها الآخر إلى الإمارات
وإذا لا يمكن أن يحتمها ظهر القلب

يركز الشاعر على صورة البطولة بتمجيدها الأون هو ذلك الاحتجاج الرأى
والآخر هو الاحتجاج اللانى خيال الراهب المحرق وديما المقاتيل الشهادة .
تخرج بها بينا لصبح هذا القلوب القريد من ألوان البطولة القوية فى مواجهه
« المرأة » الوجهة التى ترمز للطلب لها وللغناء شعرا ويست مقاومة الراهب
المحرق بأقل صرعه من معنومه الشبان نلقاتل ، إلى هذا يتكاملان فى وحدة
واحدة اسمها بيتام الراهب فى محطة النار يمثل صورته المستطوية العبد
كل بعد من أمويو المصداق لى ، والأشجار للدموية تحمل الصورة الواقعية
القوية ككل القريد من معنى الاستشهاد . فالبردى يحرق ليس عواثا فوجيا
للمسافة وإلى هو إرجاء مركز لبعثتها

ويصيف خيس لفيروق يمدأ جديدا « للشهد » بمجموعة من الأمثلة
والجوده بنوامي « كيف كانو ؟ » وهو على التقبض من عاوى ليرى
لا يستخدم المصرون للغة بالخطوط والألوان والظلال . زعم هو يرشد القرد
لور الكعب

اميرة في أرواح أشكالة خير انضريه . ولهم حديد في مطود و الحريّة « كما
تخيله ميسر أن طبخة الشعب اللينين تتألف مع قريوة القتال صفّا ، ولكن
حبيبة الحريه الوصفية تكسيهم لحن الدعوى في الدافع عن النفس والكرامة
حيثما تبد بالمعمل لنامي « هل كانوا « والإجماع جميعهم تشير إلى التحول الشفيق
الذي يضيف إلى حسيه البشرية حيية » . جديدة لإنساني

« « هل كانت هم لصيدة يطولة ؟

— لا يدكر ذلك . فذكر ،

كان أكثرهم فلاسفي ، وحياتهم

كانت في الرد والباطل .

سواء كانت اليوم المسألة تنعكس في

الترج

وطور الملة يتغير بأمان عبر الممرات ،

ويما كان الآباء يسوقون على أبنائهم

سكالك القديمة

أما حينا سقطت القنابل لمراها

فلم يكن هناك وقت إلا للصراع .

على هذه الصور نجد الوجدان الأمريكي في سلاح الدعاية المعاصرة ضد

الشعب اللينيني ، لأنه يبر الوجه الإنساني للصير لهذا الشعب ، يقابل على

الطرف الآخر ، الوجه القبيح للأمريكان وهو الوجه الذي تخصص جرمين في

ب بيس ملاحه وتأكيده في « القديس » القديس .

« صيرب الآلات

إلى الأسفل ، ولشغرات الثاني تأوي

الحقة التي تربط في السفوف

بواسط ، وتصبح بندقية صمق بكل

قنر الأمريكية

« يا القاهر ورسيد تيلدر مقدم مشهد الحرق على نحو مختلف » فقد انغمس
 شخصه الخصب الأسرى لا في لحظة الانكسار ولا في لحظة الانتصار
 في لحظة الرقيب على النفس الرقيب الذي يحمي مشاعره حتى لا يجرى
 أمامه بين حوله في لحظة حزن وانتيانها على ضوء الشر النسي بانها لم على أنه
 وهو رويد مشهد لفرقة لايتحتم المصور بفرقة ولقاء ستيفن غيمس الجميع

« لعبنا جميعاً من بعض البسائل

فلاحتفال بالفتا

ولأننا أقوى من طاونا ،

ويكنا ملتب

وعميل على أنه ملتب » .

حكيد يقدم سموا مروجية الدلالة عن لحظة القدرة على سحق الآخرين
 ولكن الاحتفال بالنفس = عاوس الإحساس بالذنب إذا كان بأساً ملتباً
 فيظنه الخمس ، ملتب » ، فإن سحق الآخرين لي يكشف لهم طعم الانتصار
 روي كسه منباً مرأ ما نوجد؟ مر جسم » عريه »

« هذا الرجل ، العاري تقريباً ،

عندما يذكر

هنا ما يسمع طائفتنا

والعب الأوراق الكفيلة

يظهر الشور ويظهر نفسه

بين الأشجار ويتغير

كلما هوقة»

« هذا الرجل ليس هو الراهب الرومي للمحرم بحراً » و « هو البطل الفيتنامي
 المستشهد في قنبلة هذا الرقيب على النفس إذا كان الأول قد مكب على نفسه
 حاراً مشغلاً يقول : لا » بصوت مسموع . فإن الآخر لم تنح له قوى الشر

الأمريكي غرصة الاحتجاج الاجتماعي ، وزنا أعطته قرصة الاستبداد
الاعترافى حتى

« إن نعمة ، كائنًا بالأم

بينا هو يهريق ،

لا يستطيع أن يذكر ،

لا يستطيع أن يذكر

لذا هو يهريق ،

عبيدًا الأرض بالأم

تولدا جمعا صورة البطل الأسطوري ، العنبرى في تيرا الولادة ابغيدت ،
جسداً إلى جسد مع الموقوف في ريفت بيها الزوار فحرق البند كلفا لصد جنوا
« صتاثة الأمريكية » ، وكفلك الرجل العارى الذى قد دأكره قبل أن يسامد
« الماد » ، فأتى بضع أيدينا على تمصين هذا جسد فروج الطى لئله
الشعر الأمريكي وثيقه إداة « بلاستان » الأمر كى سواء كان : رلى بطة حكرية
في ميدان القتال ، أو برنسى مدلة عديبه في لست شوانج المينة الى يشعش عند
مبغلي غزال حرية ، ولكن مشهد « الحرية » في حالة هو مشهد غاربه لا
تكملى دلالة المساوية إلا بدشهد للداشوى الذى جسده توب نجسبة الظاهر
ويرب فوين ، ولم يكن رورين في تصديده « عريق » ٦٩ ، بعد شاهر لستين
بذباب الدمية التى تصرح من جوانب الإنكارية جمعة ، فهو شاهر له رصيده
عند القارى الأمريكى في تشخيص الأجزاء الحفية في بيان الحفارة وجدورها
في قصيدة قديمه له جوانب « بناء النور » كالب مردد نمر ونا

« آهوا المتروا لشر من الشرب وأهجرة

ويسجوا سالتهم بهلنام الخنود »

وق لصيد أسرى عنواي ، « غوى في أوربا » يصبح يقاب موجير

« بعد أن ألحقت الطائرات ركابها ، سفكنا

مطروزي ماء ، ساء ووجلا أهزبا »

لا تاج من شئ ، لا حديد ، لا تاج لوجيا •
 لا حجاب مستوله مصورة إلى الساء
 كانت تستطيع إلهادنا ، أفرعنا أيتها الأمم • سقطنا
 هنا بعمينا فوق بعض ، في النار الموحلة •
 أرضنا الملهمة في أنامنا كانت لعتنا •

بسمي ذلك أت رويزت لورال - هانا لماضيل الربيعي العظيم لم تفه طيفه
 واحد، تلك الأهداد الحافية عن العين الأمريكية متورقة ولا ترى أهداسي أننها
 إنه من القلة النادرة التي أدركت في وقت مبكر ذلك جسر العير - حتى إنه يكاد
 الروح الأمريكية وقد تمجرت على أعقاب الوضعية والفتح والأمير من فلم بعد
 رجاء حقيقي - وإنما هي في واقع الأمر كمثل خشي الرعب - يمكنه عند تقديم
 صورة أخرى يستعير الشعر الأمريكي من التوراة - فهي صورة طبق الأصل من
 ملكة الميرية القديمة التي تآزر فيها الله من الآباء في الأثناء والأهداسي حين
 فالكس والريح من « مية ضيه » يتولى درر برسانويل في أروع مقاطع « بحرية » ١٩١

« إن أها ما ليس حوصا

لطفه

إننا مثل كثور من العناكب

البرية جيكي ساء •

لكن بلا ضرع •

عند كان الأرب عبر حام بطنه وحيد من مديرة المساء المنيه • دور
 أويل مرف إلى الأمام ذلك الشعور الكائن بالدم • لأن الشعور الحقيقى بالمحب
 هو الكعب على الأصم وأرى بغيره - أما البكاء حباً إلى جنب مع مبد - ففأين
 فإنه يكاد بلا شعور ، لا قيمة له - وظلا كانت « السطور » بد باطن الأرض هي
 التي تمدى الأغصان والفروع بعصاة الذهب المموى - يؤد هنا الحب في حيتام
 بسى إلا وجها آخر لامتد حامل الرلايات الشحنة - هي هذه النمطة بتطفر
 الشاعر ساد - جروود في مصيدته • « نتام في شيكاغو ١٩٩٥ » ويحيى لا بكاد نفوى

في الملمح الأول، من التقصيدة ما إذا كان مشهد البعثة في شيكاغو أم في بيتنام
حيث

ألف كحل إنسان، أسود من انخرب ،

فتح ، حمرالات أجساد الأطفال الضيقة

كتمثل همزة الأعراف من الوطن . - -

والأغلب أن الشاعر يراجع بين فيتنام وشيكاغو . لأن الملمح الثاني يصرح
ببعض العلاقة التوفيقية بين شعور . همدان الثوب مشرق . وإذا كان القيتناويله
هم الذين يقرن مصرعهم في جنود شرق آسيا . فإن سطر الأمر يكتفي لا يقل عنه
سواء في قلب . الولايات المتحدة

، أو ، إله من السهل أن نجد

فيتنام في شيكاغو . - في هذه الشوارع الساطعة

حيث لولاه دمونا

متعلقة ، إنما ما قد ضاع زائرون على

ذلك نكسك الطريق إلى البيت من بلوم

وإذا كان النار في فيتنام نهاية الولاية الجديدة لشعبها ، فهذا يعني الأمر
بالنسبة للنار في شيكاغو؟ يعني الشاعر هنا شيئاً مأثوراً جداً الطرق الزايل بين
بصر النار وما وورده هناك . هذا النارنا كل نفسها ، عاكس الحسد والروح ساء
وهناك تأكل الحسد تنق على الروح . بل إن النار في شيكاغو هي في أحيان
كثيرة لمؤكرد قهقري طويل ندمي على قاذفة القنابل الأميركية . حينئذ يتسلج
الفرق على فيتنام ياغزدي على أمريكا تدمجاً بدموع الأمي في موسيقى الشاعر
فترجى الصيغ

، الموت المرحبا في نكادى كليلها

بنفس الشكل . ولكن ، هي الأول في لهما

الموت هو الموت . - هنا في ، هذه المدينة

الاصغرة الولادة الحقيقة البرية البيضاء

الاجتهاد الفجائية .

للوقت هو اليه الاصل . الموت هو الجلاء »

معتبرين .

ويعكس هذه الشعور عند اقتناعه انفسه ان كان زمان في حدودية اخرى ، هي الى
مع الوعى الذاتي بأبعاد المأساة كلها . ماذا يستطيع ان يفعل وهو لا يختلف من
الأمير الفيتاى إلا فى فى الأسير بطل بقوته ، أما الأمريكي فبطل الاستسلام
» من أماسيد الى ربيع الشرق »

» يصرخ طالباً للتجسس : »

بلاوى وليس هناك ما يمكنه فعله

أسير وترجع خيوط من الأرض

فلمحسى

ويصبح .. من ثم - اتصال الفيتاى ضد العسكرية الأمريكية مضافاً
مردوداً من أجل فيندام ، ومن أجل أمريكا وقت واحد ! هكذا يهوى أن
يعلم الأمريكيون طبيعة ما يجري على الأرض الصلبة : » إنها معركةهم » ولكن
الشهيد الفيتاى يحمل للزركلة عنهم . بينما ينظر الشاعر لوبيس سمبسون للقضية
نفسها من زاوية أخرى ، من زاوية شخصية جداً ، هي زاوية الدم الأورى اوراق
على أرض غريبة ، هو يرى حسنة الأمريكية ألحاح من حسنة الفيتاى ،
ولكن من زاوية شروع على الصبر الأمريكى للشهيد

» بينما أنظر إلى الشارع

فأتى يوم مملوء بوجدى كى كاليغورنيا

هناك صبي هو الذى يصرخ

وأصباى هم الذين يؤمنون فى الطيرى

عند ما يدخل الجيش الأمريكى

فى كل يوم استعطف بهداً

عن حياى : فى قطار أجناس

وعلامة لتعلمة وهم عليها قالوا يتعلمون رفقاً إيجابياً في إله ليس من صديقه
أمريكانا من أية حال أن شخصي في المنزلة بالفتح الإمبراطوري في القرن
لصديق هذه النخبة من نفسي إيجابية أخرى هي بداية « عهد العمل »
التي سادت على الوسيط الأمريكي القليل كان يحلم بالاجتماع « العظام » هذه
الغريبة المبررة هي التي تمظهرت في نهاية وودرو ويلسون « عريضة أمريكا »
« ألم يسوي أرض الأحرار
وبذلك لم يعد الباب الذهبي »

على أن هذه الطيبة « حرية كثيراً ما يحسن صديقه السخيف حتى أفراد بيتهم »
يشاور النظام سقياً ولكنهم « أفراد » في نهاية الأمر « يا صديقهم من » سقط « قد
لاعس النظام في جوده » ثقل الشهوة نادى برعلى تصيدتها « ينار خصامي
الأبداً إلى قيام »

« أن التي ليست بي وبين الصلاة الله
تجد نفسي أتم يا رب » اصطلمهم
حتى الموت »

في الشاعر وودرويل بلاي فيذكر « راسم » بالاسم في « عروض سلام أميرة »
تقلل نصيبته أهمية « أمير طور لايس كرم » للشاعر والاس متينز « في
هذه القصيدة لا يتضح الشاعر من اسم أحد سوى يصمم صفتاه على كل من
يأقن فيه القارئ هذه الصيغ « تألهن حتى أقرب ذي » الشعب « بينها الاسم
بأن صفة السوجية يميز متينز مثلاً »

« ماذا ذا العجالات القوية
ذلك الذي يلهو السجائر الكبر » واطلوا إليه أن يتفق
في أوجبة الطبخ عذابات قوية
وحوا الفيات بكم في أبواب
احتف ديس واطلوا الفيات

صعدوا الأكراد في جبالهم الشجر الخاضع

وصعدوا حدًّا لتظاهر العظيم

فالإمبراطور الوحيد هو إمبراطور الآس كرم

عنا تأخذ القصيدة أهداك وللاسلام أهم من ذكر لمبدأ بها تنق اعينها حين
يتق الفرض منها بالكتابة أو الاستقالة أو الانحياز عن حيله العمل الميسر، ربما كان
مبها وتبر الحاسدة « متواردة » في الأسماء اذاب بطر ان يسبح الرب إلى صلاة فان
بربر القصة - ويطر ان ينال منهم قوب روبرت بلاي أن رجلا مثل راسك يسو
في البشر إذ أتريد القصد له روح والاس متبخر قصيدة « سر الزهور »
تجوزج هتكتك في يرباها بكلمات جوتسود « إن حكما الأطفال والمفرد
بالصلاة من الهجوم بغري جزءه ص وري من الطريق الأكثر تركيزاً إلى ترصل
إلى السلام » وبختها يهوه

« ولكن في كراسيم القصب الفروع

التي يصفون في ربح الرصاصات

نرا « يفرجوت على أهداهم

خرافة « عافك أوزاق « كساطر من شعر »

وصوراً هو غرامه الفينان أسيوس شعر

يحللون منه الآن في الماء المظلم »

ويصف الشاعر إيتلي عدنان من هذا اليب الأخير صورة رئيسه في قصيدة
كأمة مزوانها « إنجيل الطير » لتكف الوجه الإنساني للكتابة على لسان مصلح
فيتمنى شهيد يهوى أجزاء جنة جزاً بجزاً في « وصية » مفتحة إلى وليس
الولايات المتحدة وجنالاتها وكاردينالاتها « ولكنة تيل الوصية » يقدم « ضبه
« يفر ما هوية » لك هوية ضاهب مثل خنقوه بالية وتقدم عيناه ليصروا مستأ
كثيري دودة وأجروا له « طين مع « فلما حنكا له عن سفرة تعلقاً البروي نداهه
م روي بالرماس « وبعد الصرغ بهذه القالب القصيدة في المتعلم الأول
« يرمس « موديوه فيذكر أنه كان شمر أرضه حين أخرجه منها الأجانب

تجسرويه ، ليعرّوه من نصيبه ، ويبدأ في الكفافة وصيته بأن يهدي دعاة في
مركز الأبحاث الأمريكي « يوربا » الذي جعل أقاليم « ويريت » يمينه إلى
الرئيس الأمريكي لتتخذ إليه وجهاً لوجه « إنوما لم نعرفها غير ظلام الأتافي »
ويريت بالأساطير إلى جبال ألامرنيكا وقد عظم البندقة أكثر مما عظم الكبر
« لأن الجميع كان يدين » ريجت بسانه إلى الكاردينالات . الأمريكان مطروحين على
قائه بسوق من البضاعة « أما بصلبي » فانزله شهر ميكونج « . وهكذا يزواج
الشاعر بين الحكاية المثمرة والصورة الشعرية مزاجه طيبة غامر ، بالسطح على
أصحاب الخلفاء الخيميين ، مغلفاً - يتقدم ما يستطيع - جذورها الأمريكية
من أنه يقدر بعد ذلك كله أن الإحساس بالذهب وعية الأمن وشهد
حرارة والسخط على أقياد يمينهم وطوبى الأمريكان الأمريكية هي المثلثة الفكرية بهذه
التفصائل التي أنفقت الشعر الأمريكي من يوربا صحتي . كما أقدت الروح
الأمريكية من الأمان المطلق . ولست أستطيع في هذه الأمان أن تطفئ من الشعر
وأي من الشعر أكثر من أن يكون شيراً للعصر وشاهداً عليه .

المصادر

١ (مرجع عام

٢ (أعمال رواية

٣ (أعمال مسرحية

٤ (أعمال شعرية

—

—

(١٦) مراجع عامة

أسم الكتاب أو المجلد	أسم المؤلف	دار النشر	طبعة	تاريخ
١. الأدب وحركة التطور	مجموعة من الكتابات	دار النشر بالهنا	طبعة تاليف	١٩٩٧
٢. الرقعة في جنوب لبنان	التي تسمى	الأمنية	الأولى	١٩٩٩
٣. أدب المقاومة في فلسطين المحتلة	فهد كنف	دار الأدب	الأولى	١٩٩٩
٤. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٥. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٦. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٧. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٨. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٩. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٠. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١١. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٢. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٣. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٤. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٥. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٦. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٧. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٨. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
١٩. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩
٢٠. مجلة الهلال - عدد خاص من مجموعة من الكتابات	مجموعة من الكتابات	دار الهلال	الأولى	١٩٩٩

[illegible]

عدد الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	تاريخ
١٨	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
١	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
١٧	سورة مدثر	دار النشر	الأولى	١٩٦١
١٨	سورة المدثر	دار النشر	الأولى	١٩٦١
١٩	سورة المدثر	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٢٠	سورة المدثر	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٢١	سورة المدثر	دار النشر	الأولى	١٩٦١

(جزء أعمال مسرحية)

١	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٢	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٣	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٤	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٥	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٦	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٧	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٨	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١
٩	ماتقيد وفتح	دار النشر	الأولى	١٩٦١

اسم الكتاب	اسم المؤلف	دار النشر	الطبعة	تاريخ
١٠ - تاريخ الانكسار	كتاب ياسين	الترجمة: محمد بلخيس	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١١ - أسس الأكراد	علاء الدين	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١٢ - الرأب	د. نوري حبيب	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١٣ - حنيني بحلي	أحمد طريخ	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١٤ - قسامير	محمد الدين	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١٥ - مأساة جميلة	محمد الرحمن	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
١٦ - القسمة خربة	يوسف ناصر	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧

(٥) أعمال شريفة

١ - ديوان بزم القوس	د. م. النجدي	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٩
٢ - بقية الفلاحين: بقية الفلاحين	فؤاد حنظل	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٧
٣ - قصة مسلم	صالح جليل	الدار للنشر	الأولى	١٩٩٧
٤ - من مذكرات: قصة أسدي	محمد الرحمن	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٨
٥ - التاني في بلاقي	صالح عبد الحبيب	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٧
٦ - الحواشي والنبذة المصنوعة	كامل أبو	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٥
٧ - ديوان طرزي الحفل	محمدية من	الطبعة: الأولى	الطبعة: الأولى	١٩٩٨
٨ - هوش على فجر التكملة	أحمد جليل	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٧
٩ - فتح	فؤاد حنظل	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٧
١٠ - ديوان: قصة شعبة	فؤاد حنظل	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٨
١١ - تاريخ آسيا	أحمد جليل	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٧
١٢ - رسائل إلى عالم	محمد الرحمن	مكتبة حصر يا صديقا	الأولى	١٩٩٧

أهم الكتاب	أهم المؤلف	دار النشر	الطبعة	التاريخ
١٣ - مختارات من شعر الكهفاح	مجموعة من الشعراء الموصوفين ترجمة ماهر حيدر وأبي بكر يوسف	الكتاب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٦
١٤ - عيناً قرا	أولاد لترجمة فؤاد حنا	الكتاب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٨
١٥ - برما وفصلك شعرة	لوزكا ترجمة وسام النفاش وملاح محمد الصغير	الكتاب العربي - القاهرة	الأولى	١٩٦٧
١٦ - ولد الجوار مع مختارات من شعره	لويس باروش وجان مارسيالك ترجمة فؤاد حنا	الكتاب العربي - القاهرة	الأولى	٢



فهرس

صفحة	محتوى
١٩	القسم الأول
٢١	الفصل الأول : دور البطولة في قصص المقاومة
٥١	الفصل الثاني : بطولات المقاومة في تراثنا الشعبي
٨٢	الفصل الثالث : بطل المقاومة في الرواية المصرية
١٢٩	الفصل الرابع : بطل المقاومة في الرواية الفلسطينية
١٤٢	الفصل الخامس : بطل المقاومة في الرواية الجزائرية
١٧٧	القسم الثاني
١٧٩	الفصل السادس : أزمة البطولة في مسرح المقاومة
٢٣٩	الفصل السابع : أبطال المقاومة في المسرح المصري
٢٧١	الفصل الثامن : أبطال الشعبي في المسرحية العربية
٣١٥	القسم الثالث
٣١٧	الفصل التاسع : صورة البطولة في شعر المقاومة
٣٥٢	الفصل العاشر : وفيما البطولة في شعر المقاومة المصرية
٣٩١	الفصل الحادي عشر : أبعاد البطولة في شعر المقاومة العربية
٤٣١	الفصل الثاني عشر : شهادة الشعر النحوي

مطابق دار المعارف مصر
١٩٧٠ - ٢

تم إنتاج هذا المصنف بدار الكتبة والياتن القوية
لجنت رقم ٣١٤٤ / ١٩٧٠